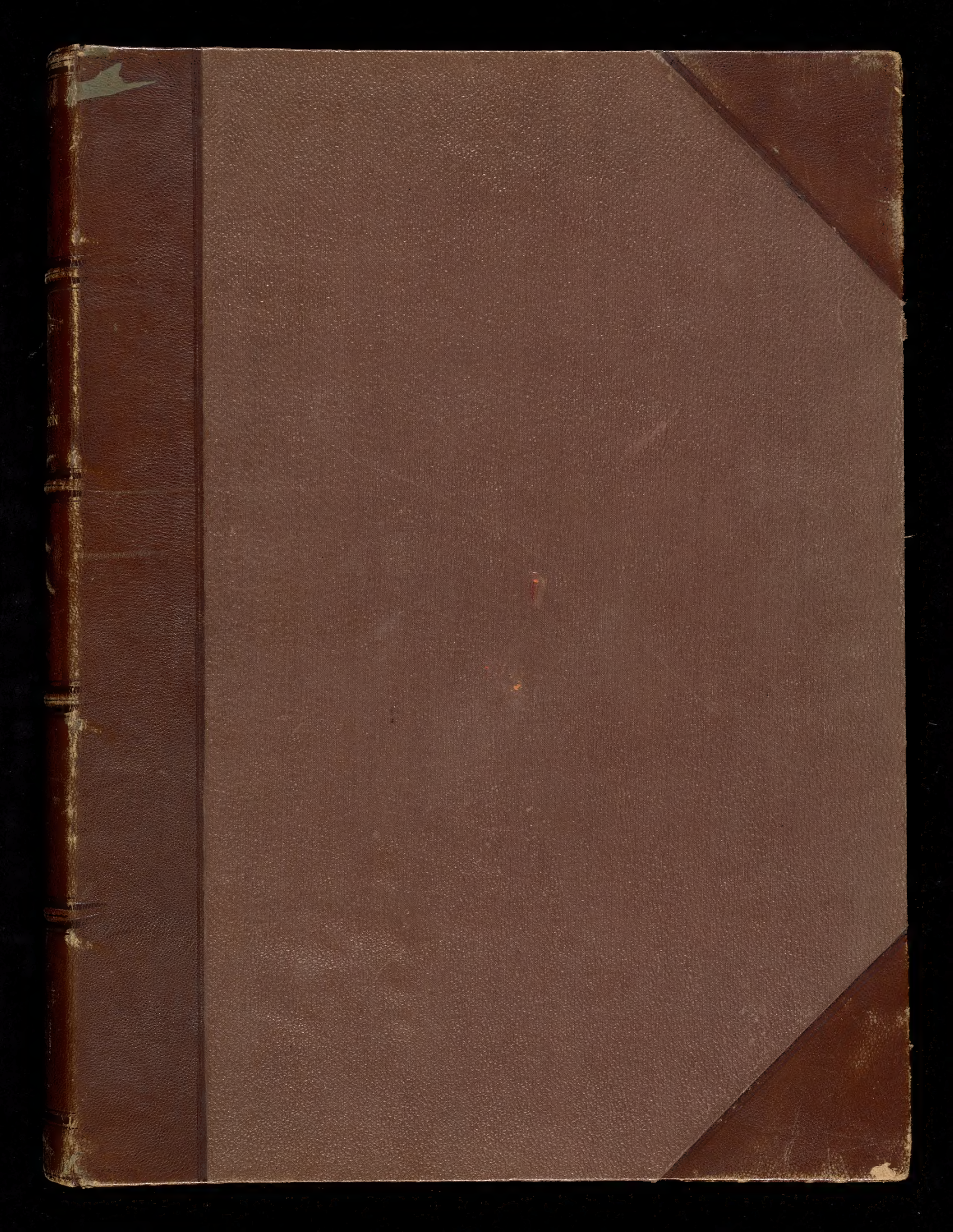
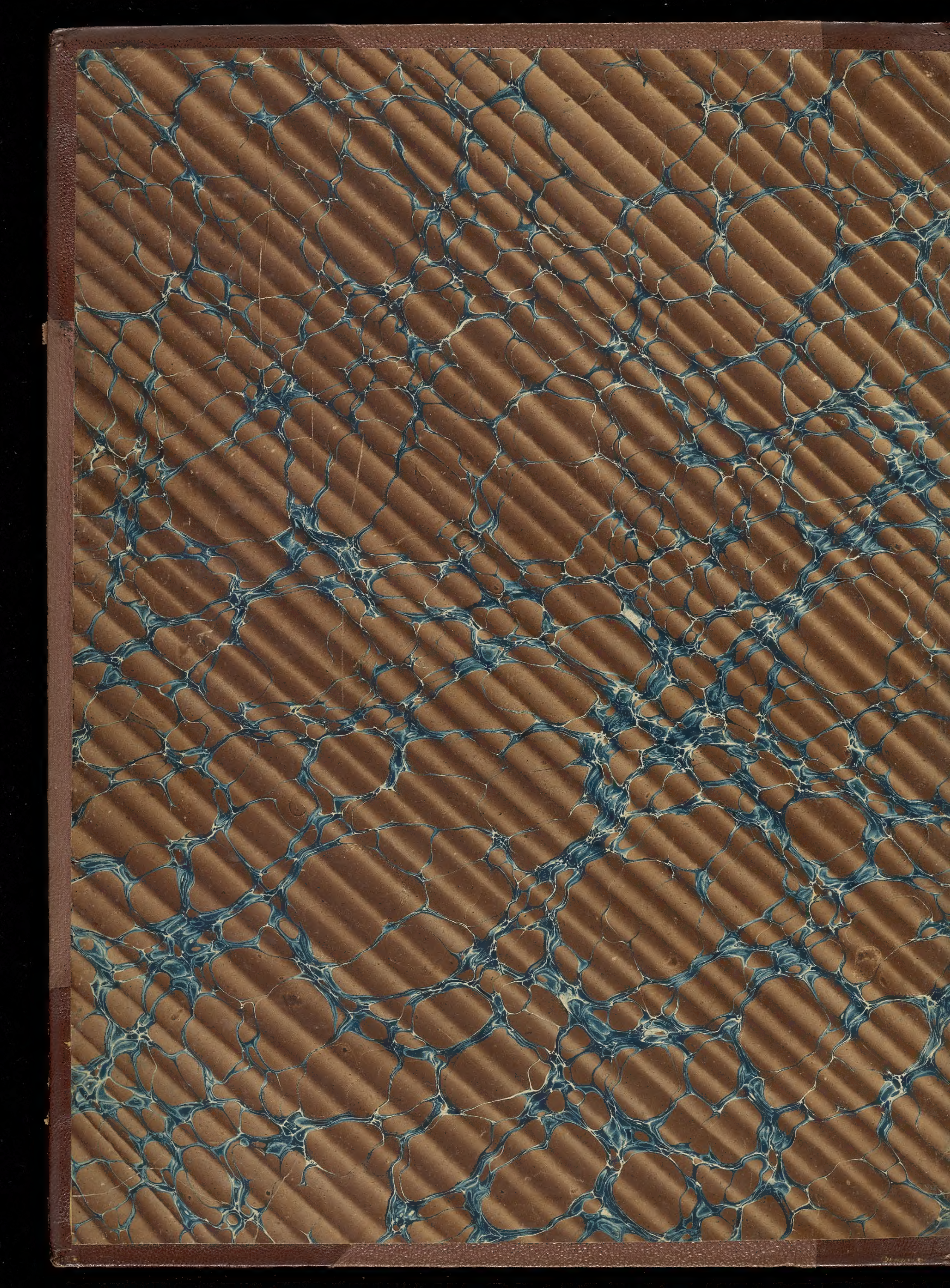
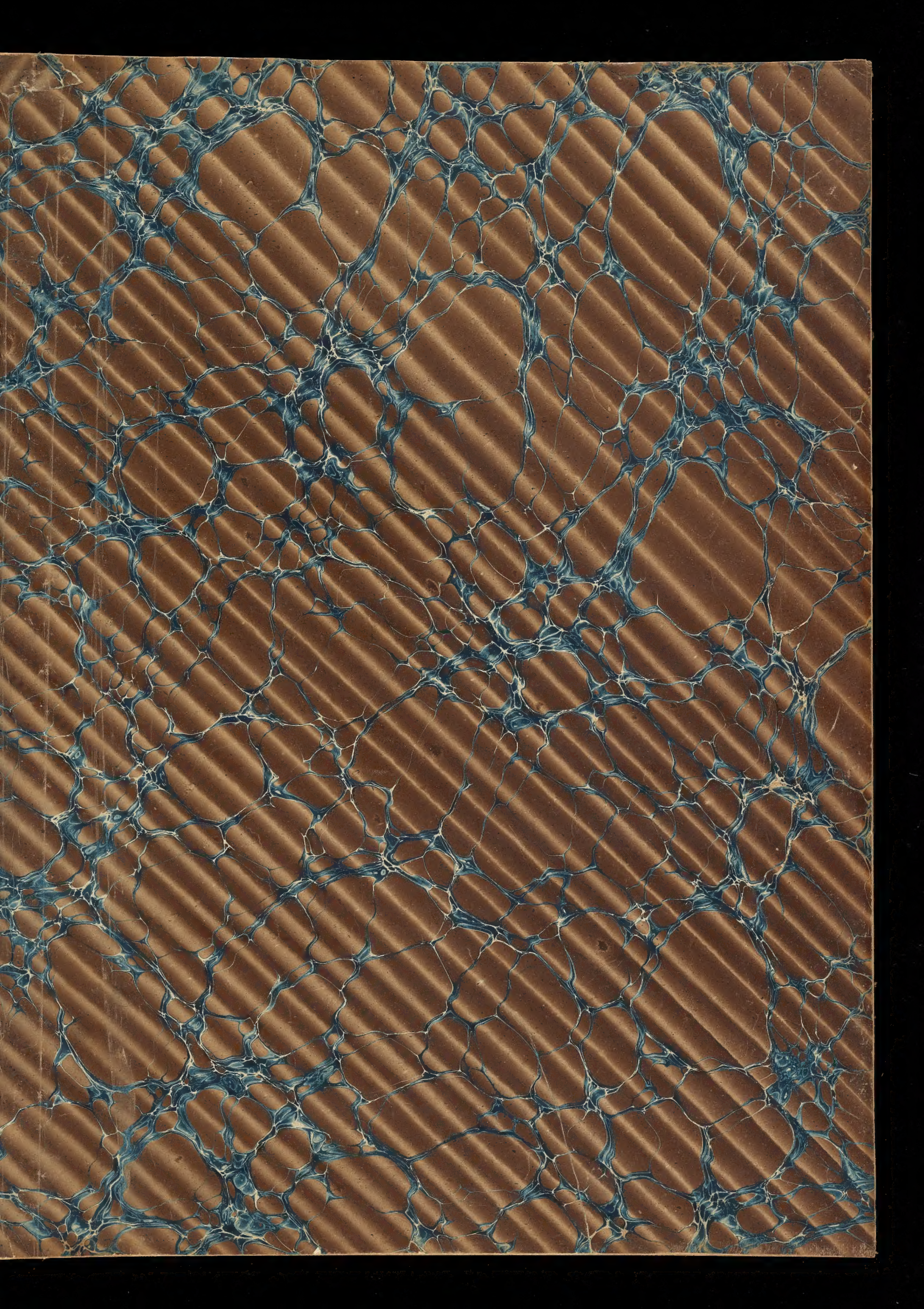






DESSINS

DE

DÉCORATION

DES PRINCIPAUX MAITRES

DESSINS

DE

DÉCORATION

DES PRINCIPAUX MAITRES

QUARANTE PLANCHES RÉUNIES ET REPRODUITES

SOUS LA DIRECTION DE

M. ED. GUICHARD

FONDATEUR ET ANCIEN PRÉSIDENT DE
L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Avec une étude sur l'Art Décoratif

ET DES NOTICES PAR

M. ERNEST CHESNEAU



PARIS

A. QUANTIN IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

M DCCC LXXXI



LES

ARTS DÉCORATIFS

Parmi les forces généreuses auxquelles notre pays doit sa gloire et sa fortune, il en est peu qui méritent un plus constant hommage que les artistes de ces industries de luxe dont les créations se mêlent si étroitement, dans le cours des siècles, et si continûment aux besoins et à toutes les jouissances de l'état social. Le tableau et la statue, — que nous considérons aujourd'hui comme des œuvres d'art complètes en soi, sans autre objet qu'elles-mêmes, œuvres de collection et de musée, que l'on peut indifféremment isoler, déplacer, changer de milieu, transporter d'un cabinet d'amateur dans un autre cabinet d'amateur, d'un entresol bourgeois dans un palais ou dans un Louvre, — répondent à une conception toute moderne de l'art. La statue et le tableau sont devenus des genres, se sont spécialisés en se dégageant du vaste ensemble qui jadis réunissait tous les arts.

Comme ces branches gourmandes qui attirent à elles toute la sève du tronc commun, et boivent et confisquent à leur profit exclusif toute la lumière du ciel, les derniers venus ont relégué dans l'ombre de leurs rameaux épanouis les rejetons moins audacieux de la même souche, leurs aînés cependant et qui les avaient précédés dans le temps. En effet, le premier acte d'intelli-

gence de l'homme sur la terre a été de pourvoir au soin de sa nourriture; le second, de construire un abri qui le défendît contre les intempéries des saisons et contre l'attaque des animaux malfaisants. De même, le premier acte du sentiment esthétique chez l'homme fut de se parer lui-même, le second de parer sa demeure. Alors qu'il se construisait une cabane, il n'était que charpentier ou maçon; le jour où il tenta d'ajouter à cette maison primitive, à quelque ustensile de poterie grossière, à l'arme qui ne le quittait point, des éléments étrangers aux conditions strictes du nécessaire ou de l'utile, où il combina les proportions de son habitation en vue d'une certaine symétrie, d'une harmonie nullement indispensable, où il décora la pierre, le bois, l'argile et la corne à l'aide de sculptures, même informes, de peintures voyantes et de tremblantes gravures, il fit œuvre d'artiste. Dès lors, le bon et l'utile ne lui suffirent plus; il chercha le superflu, l'inutile, le décor; il voulut que ce qui lui était utile fût beau, que ce qui lui était bon fût beau.

Ce désir, dont on retrouve la trace aux origines de l'humanité, a été pleinement réalisé à toutes les grandes époques de la civilisation. L'homme y persévéra, s'entoura de belles choses, poussa le raffinement du superflu jusqu'à exiger qu'après avoir conçu les grandes formes extérieures de l'architecture, l'art posât son empreinte sur tous les objets d'usage domestique. De là est né un groupe d'arts qu'on a longtemps désignés sous le nom impropre d'*arts industriels,* qu'on appelle, d'un terme plus juste désormais, les *arts décoratifs,* et qui ne sont en somme que l'art, l'art éternel traduisant sous mille formes diverses les aspirations élevées, les sentiments nobles, les goûts somptueux, les caprices même de l'être humain; l'art ajoutant sa glorieuse parure aux objets d'utilité, les transformant en objets de luxe, sans souci de la richesse de la matière employée; l'art s'appliquant indistinctement et avec le même amour au décor de l'habitation, du mobilier, des métaux — précieux ou non, et quel qu'en soit l'usage, — à la céramique, à la verrerie, aux étoffes de tenture, de table, de corps et de vêtement. Tout ce qui sort de la main de l'homme, tout ce qu'elle touche peut être touché, transformé, embelli par l'art dont le champ d'action est ainsi sans limite ou à peu près.

On en trouvera l'incontestable témoignage dans la collection des dessins de décoration et d'ornement que nous réunissons ici et que nous allons étudier un à un. Mais, pour que cette étude porte tous ses fruits, il convient auparavant d'examiner à quelles nécessités l'art décoratif aujourd'hui doit suffire et dans quelles conditions il produit et se produit.

I

Satisfaire le goût en satisfaisant aux exigences de l'utile. — C'est en ces termes, très simples en apparence, que se pose le problème, très difficile en réalité, de l'art décoratif. — J'étudierai ici cet art très spécial dans les conditions où il intéresse le plus grand nombre des lecteurs, c'est-à-dire dans l'ameublement et la décoration intérieure de nos *appartements*. Je souligne ce dernier mot afin qu'il n'y ait pas de méprise sur les limites du sujet que nous voulons traiter. Il est bien entendu que nous ne nous occuperons que de l'habitation moyenne.

Le point de vue ne serait plus le même si nous nous proposions d'examiner la décoration des palais, des édifices publics, des hôtels princiers, de toute habitation où le décorateur est affranchi des considérations d'économie qui dominent les fortunes privées.

Dans ce cas, en effet, on n'a pas à tenir compte de la fabrication industrielle en vogue ; on peut concevoir, *a priori*, l'ensemble et les détails d'une complète ornementation de l'édifice en rapport avec le service auquel il est destiné ; on peut faire exécuter sur des modèles originaux, inspirés d'une même pensée, toutes les pièces qui concourront à l'ameublement et à la décoration, depuis la grille d'entrée jusqu'au plus petit verrou, depuis les marbres et les boiseries jusqu'aux bronzes et aux tentures. L'homme de goût qui dispose de telles facilités se trouve dans des conditions exceptionnelles, et l'habitation dont il aura dirigé la décoration doit être par conséquent d'une beauté irréprochable.

S'agit-il, au contraire, de meubler et de décorer nos appartements, loin de pouvoir commander à l'industrie et de pouvoir disposer d'elle à notre gré, nous sommes forcés de subir ses produits fabriqués à des nombres considérables d'exemplaires, et composés bien moins en vue du goût que d'une vente facile et lucrative. Chaque profession nous soumet alors ses albums de modèles marqués à prix fixe, et il n'y a rien à lui demander en dehors de sa fabrication courante. C'est dans ce qui se fait habituellement qu'il faut choisir, et, par ce choix, qu'il faut arriver à une harmonie générale. On comprend aisément que cela ne soit pas toujours facile.

Deux faits bien graves viennent encore compliquer la difficulté. Le premier, —

auquel il ne sera pas, avec le temps, impossible de remédier, — c'est l'absence d'un style propre à notre époque. Le second, c'est l'absence de caractère individuel imposé à tous les produits industriels par la division du travail dans la main-d'œuvre et par l'intervention de la machine dans la fabrication.

Avant d'aller au cœur de notre sujet, nous avons à examiner ces deux faits dans leur action sur l'industrie et sur le goût.

C'est la légitime réaction de 1815 à 1830 contre l'art pseudo-classique de David qui nous a valu de n'avoir point de style original en ce temps-ci. Légitime, je le répète, et généreuse en ses aspirations, puissante en ses œuvres, elle s'est trompée de direction. Elle a cherché l'archaïsme et rien de moderne. De là vient le mal. On ne dira pas, je l'espère, que je fais remonter à des causes bien élevées l'état de choses qui affecte notre industrie. A la réflexion, sans doute, on jugera qu'en matière de goût l'impulsion appartient à l'art pur, que c'est lui qui forme le jugement du public et l'habitue à exiger plus ou moins des arts utiles. On ne s'étonnera donc pas si je suis tenté d'attribuer notre manque de style à la mort prématurée de Géricault, tout au moins à ce que l'école romantique n'a pas suivi la voie absolument originale et moderne qu'il avait frayée.

Qu'est-il arrivé en effet? Ceci : que les artistes, dégoûtés des pauvretés grecques et romaines de l'école décadente représentée par les élèves de David, se sont jetés à corps perdu dans l'étude et, par suite, dans l'imitation des écoles antérieures, proscrites par le peintre des *Sabines*. Le style de la Renaissance, le style Louis XIV, les styles Louis XV et Louis XVI — aujourd'hui le Louis XIII — sont entrés par là dans un courant de vie posthume auquel ils n'avaient pas droit. Loin de s'efforcer de faire du neuf, l'industrie, sur cette pente rétrograde, ne s'est pas arrêtée et s'est cantonnée dans l'imitation pure et simple des styles antérieurs[1]. En ses hardiesses les plus grandes, n'imitant point servilement, elle s'inspirait de ces styles, et Dieu sait les pitoyables conséquences d'une semblable inspiration; la copie humble, mais fidèle, était encore préférable. De longues années d'une éducation nouvelle,

1. N'a-t-on pas poussé la manie de l'imitation jusqu'à reproduire sur des meubles les piqûres de vers qui se trouvaient dans les modèles datant de plusieurs siècles? N'est-ce pas le dernier terme de l'absurde et la condamnation des plagiaires? Quand donc, des premiers aux plus humbles degrés de l'art, depuis le peintre d'histoire, le statuaire, l'architecte, jusqu'aux dessinateurs de la petite industrie parisienne, quand sera-t-il définitivement établi que le but de l'art n'est par d'imiter, mais de créer? Il y a dans le fait d'imiter un modèle quelconque et dans tous les arts une supercherie et en même temps un aveu d'infériorité mal déguisé. L'imitation est voisine du plagiat. Il n'en est pas de même de la reproduction fidèle et hautement avouée de la même œuvre. Nous n'y voyons qu'un témoignage d'admiration donné à cette œuvre. Et plus augmentera le nombre des exemplaires de reproduction, plus le témoignage acquerra d'importance par la part que le public y aura prise. Pour donner une autre forme à ma pensée : on comprend que les faiseurs de tragédies à l'imitation de Corneille et de Racine aient péri sous le ridicule et que cependant les éditions des tragédies de Racine et de Corneille se multiplient tous les jours; on comprend que, de notre temps, les pasticheurs de notre glorieuse école des peintres du XVIIIe siècle soient tenus en médiocre estime par les amateurs sérieux, qui, pourtant, couvriront d'or les toiles de ces chers maîtres, et à défaut de tel tableau original, placé au Louvre, par exemple, accrocheront avec joie dans leur cabinet une gravure ancienne, parfois une gravure moderne commandée par eux et exécutée sous leurs yeux, d'après l'œuvre préférée. J'irai plus loin; s'il y a, outre une fausse direction du goût, une supercherie, et par conséquent une immoralité dans l'imitation, la reproduction sévère et respectueuse des grandes œuvres de l'art, au contraire, exerce dans l'industrie du bronze notamment une action saine, pleine de suggestions fécondes.

largement dirigée, pourront ramener notre industrie dans une voie rationnelle et nul n'y épargne sa peine : l'État, en multipliant les écoles de dessin; l'initiative privée, en multipliant les expositions et créant des musées d'enseignement. Mais, dans l'état actuel des choses, il y a là une difficulté presque insurmontable à qui veut, avec les ressources bornées d'une fortune particulière, meubler et décorer son appartement d'une façon qui ne soit point vulgaire et de manière à satisfaire le goût.

Nous sommes également entravés par l'intervention de la machine, ai-je dit. La machine, se plaçant entre le créateur d'une œuvre et l'œuvre terminée, enlève ainsi au produit tout caractère d'individualité. De ceci, il faut sans retour prendre notre parti. Exécutées par celui qui les concevait, les œuvres industrielles du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle sont nécessairement plus variées que les nôtres. Fussent-elles-mêmes, à ces différentes dates, fabriquées par un artisan sur un modèle donné et non par celui qui avait dessiné ce modèle, au moins étaient-elles achevées par les mains qui s'y étaient portées au début. Ce sont là des conditions *sine qua non* de grâce, de verve, de variété dans le détail. L'ouvrier était alors forcément et par la pratique plus artiste qu'il ne l'est aujourd'hui.

D'autre part, à ne considérer que l'excellence de la fabrication, son côté utile, la perfection des pièces, nous l'emportons de beaucoup sur nos aînés, grâce à cette division du travail précisément et à l'action de la machine qui, elle, est infaillible. Pourtant il est bien évident aussi que le meuble, la dentelle, l'étoffe, tout objet sorti en entier d'une seul main est supérieur en beauté aux produits mécaniques, en dépit des imperfections de détail, aisément reconnaissables en cet objet; ces imperfections légères contribuent elles-mêmes à lui donner une personnalité, une âme en quelque sorte. Le produit de la machine est inerte et froid comme un chiffre; l'œuvre de l'homme, vivante comme l'homme lui-même.

Si je n'ai pu me défendre d'exprimer quelques regrets suggérés par la disparition des anciens modes de fabrication, il ne faut cependant pas s'attarder en regrets inutiles, je dis bien *inutiles,* car il ne s'agit pas là d'un fait passager. La machine est une des forces des sociétés modernes, elle satisfait à leurs exigences les plus impérieuses, elle répand le bien-être, un luxe relatif, le confortable; elle fournit à bon compte des produits matériellement bien fabriqués, fonctionnant commodément, répondant à leur destination. Ce sont des avantages à considérer et dont il faut tenir compte; il pourrait s'y joindre des qualités de goût qui manquent trop souvent; mais c'est affaire d'éducation et par conséquent de temps. Comptons donc avec notre mal, sachons les inconvénients de notre force, mais acceptons franchement cette force avec cette préoccupation de la convertir autant que possible au bien et de la mener au point de perfectionnement esthétique où il est possible de la faire arriver.

Tout ce que je viens de dire de la condition actuelle de l'industrie ne porte que

sur l'un des trois éléments principaux de la décoration et de l'ameublement, n'a trait qu'à la forme.

Les deux autres éléments dont le rôle est aussi important sont, d'une part, la couleur, et, d'autre part, la convenance des appropriations.

Je reparlerai de la couleur et de la forme, et de leur action décorative. Auparavant il me paraît conforme à la logique d'étudier les lois de la convenance.

II

La première chose à considérer dans une habitation est qu'elle soit habitable en effet, que chaque pièce, que chaque meuble réponde à sa destination spéciale. Non seulement cette condition est capitale au point de vue de l'utile, je dis qu'elle l'est aussi au point de vue esthétique. S'il est vrai qu'un appartement peut être rendu habitable, et cependant, par un mauvais choix des formes et des couleurs, choquer grossièrement le goût, il n'est pas moins vrai que les lois de la forme et de la couleur fussent-elles observées scrupuleusement, cet appartement choquera notre goût plus vivement encore si les conditions de convenance n'y sont pas respectées. Or c'est ce dont on s'inquiète le moins. On se préoccupera du luxe toujours, de l'art dans une certaine mesure, rarement de la convenance des appropriations, c'est-à-dire de la destination effective du meuble ou de l'objet.

Comme exemple de la destination de l'objet, je prendrai un parquet. Un parquet doit être plan et le paraître. Or à qui n'est-il pas arrivé, au seuil de quelque vestibule moderne, d'hésiter à entrer de plain-pied et de confiance, parce que le dallage gris et noir présentait l'aspect de cubes en relief alignés symétriquement, mais posés sur un angle? Cette disposition est peut-être très originale, mais elle est aussi très inquiétante pour l'œil et contraire au plus élémentaire bon sens; le principe décoratif est là absolument faussé. Voilà ce que j'appelle ne point respecter la convenance de l'objet. Ainsi, dans un couvercle de forme sphéroïdale, de soupière, par exemple, destiné à conserver le potage chaud, ce serait une faute de convenance que de pratiquer des jours, tandis que, dans les *coqs* des anciennes montres, les jours devaient être assez

nombreux pour que le balancier restât visible à travers les méandres de l'ornement.

Il y a donc dans la décoration un principe absolument essentiel à observer, celui de la convenance de l'objet. Il y a plus, il faut même que ce respect s'étende jusqu'à l'apparence même de la convenance.

On se souvient encore des services de porcelaine d'il y a un demi-siècle, sur lesquels on peignait des paysages; n'était-il pas ridicule de prétendre nous faire voir sur des surfaces tournantes des perspectives qui étaient infailliblement faussées par le contour sphérique ou cylindrique de l'objet, de figurer au fond d'une assiette des plaines, de petites vaches, des chaumières, des arbres, des cours d'eau? La contradiction avec la convenance de l'objet était ici formidable; on en a fait, depuis, bonne justice. Aujourd'hui, il n'est plus loisible à l'ornemaniste de contrarier cette convenance, même dans l'aspect des choses.

Rappelez-vous ces beaux vases antiques qu'on est habitué à appeler vases étrusques, bien qu'on sache aujourd'hui que ce sont des vases grecs. Voyez avec quelle aisance ingénieuse cette loi de la convenance y est observée. Les potiers qui les fabriquaient ne se servaient que très discrètement de la couleur dans leur ornementation. Par un trait noir si le fond du vase était rouge, par un trait rouge ou blanc si le fond était noir, ils accentuaient la forme à l'endroit où elle se courbe pour former la panse. Et alors même qu'ils employaient des motifs dans lesquels la figure humaine intervenait, ils ne faisaient usage que d'un simple contour, ils évitaient le modelé, ils laissaient au regard la perception complète du fond, et par conséquent ils évitaient cette prétentieuse illusion du relief qui dénature en apparence le galbe du vase.

S'inspirant de tels exemples, le décorateur qui mêlera la figure humaine à l'ornementation des surfaces pleines fera donc bien d'éviter autant que possible que le modelé des figures soit poussé trop loin. Il lui suffira de l'indiquer d'une façon simple, de manière qu'il soit plus qu'un trait peut-être, mais n'arrive pas jusqu'au relief puissant, qui impliquerait contradiction avec la forme essentielle et la destination de l'objet.

III

Nous allons examiner maintenant la forme et la couleur, mais en nous tenant également dans le domaine des généralités. Il nous faut, dans cet examen, considérer tour à tour la décoration et le mobilier.

Trois industries contribuent plus activement qu'aucune autre à décorer nos appartements : le papier peint, la sculpture d'ornements et la serrurerie. En seconde ligne, nous citerons la peinture à teintes plates, la vitrerie, la faïence, etc. Occupons-nous d'abord des industries principales.

Le papier de tenture a réalisé de tels progrès en ce siècle, et notamment depuis une vingtaine d'années, qu'il s'est substitué presque partout aux lambris peints, et que, dans les habitations les plus riches, il est appelé, concurremment avec les étoffes, à décorer un grand nombre de pièces. D'autre part, les fabricants sont parvenus à livrer leurs produits à des conditions de prix tellement modestes, qu'il n'est pas de logis si humble que ne puisse égayer cette légère parure; on ne voit plus, dans les logements d'ouvriers, l'affreuse nudité des murailles qu'autrefois on se contentait de blanchir à la chaux.

On a bien peu de conseils à donner à l'acheteur à ce sujet. Le principe de la décoration du papier de tenture est heureusement trouvé; il repose sur les combinaisons de lignes géométriques et sur l'emploi de la fleur comme ornement; la loi de l'association des couleurs, en outre, est, dans cette industrie, généralement bien observée. L'acquéreur suivra donc son goût personnel pour choisir, entre les diverses formes d'ornements, les dispositions de bandes et les variétés de dessins qui lui sont soumises. Il va de soi que, pour une pièce de dimensions restreintes, il préférera une tenture claire et un semis de très petits bouquets, s'il veut des fleurs; une disposition de bandes extrêmement étroites, s'il préfère les rayures. Les teintes foncées, les dispositions de bandes très larges, les bouquets à grandes fleurs auraient pour effet assuré de diminuer encore au regard les dimensions d'une pièce jugée déjà trop petite et d'exagérer son défaut de proportions.

L'amateur aura soin aussi de ne pas oublier que le papier peint est, en somme, un produit industriel, et, partant de ce point, il ne se laissera pas tenter par la séduction de certains papiers très somptueux qui atteignent et parfois

dépassent le prix que coûterait la même décoration exécutée par un peintre décorateur habile.

C'est le seul reproche que nous ayons à faire à l'industrie du papier de tenture. Les dessinateurs employés par les fabricants ont échappé, par l'étude constante de la nature, aux tristes résultats d'imitation qui pèsent sur la plupart des autres industries décoratives. Mais cette étude même a été poussée à l'excès ou du moins mal dirigée. L'ambition du fabricant est d'arriver, dans le papier de luxe, à produire la même illusion que la peinture elle-même. Il dénature les principes de son art, qui a pour but, non l'imitation exacte de la fleur réelle, mais l'imitation de la fleur au point de vue décoratif. Loin de chercher l'illusion, par où il sort de sa voie légitime, il doit tendre à ramener aux formes simples et géométriques les contours que lui donne la plante vivante.

Cette tendance de nos très habiles dessinateurs pour papier peint leur a fermé les yeux sur le monde immense, infini, des formes admirables que leur offrirait l'exploitation du règne végétal dans le sens purement décoratif. Le microscope nous a ouvert cette mine de combinaisons d'une variété inconcevable, d'une beauté, d'une richesse de couleur éblouissante et incessamment renouvelée. Jetez les yeux sur un livre de botanique, *la Vie des fleurs,* par M. Eugène Noël, ou l'excellent livre de M. Grimard[1]; feuilletez, et vous serez stupéfait de voir qu'on n'ait tiré aucun parti décoratif des différents organes de la plante. Il y a là des dessins merveilleux formés par les cellules agglomérées, tantôt allongées, aplaties, étalées, échancrées, tantôt polygonales ou polyédriques comme dans le tissu de la tige d'angélique, étoilées comme dans le tissu du sparganium ; on trouverait des motifs inépuisables dans les dessins ponctués, rayés, dentelés, découpés en spirales, assemblés en toile d'araignée, que fournit avec une abondance inépuisable la membrane cellulaire des plantes. Les tissus fibreux et vasculaires des végétaux ne sont pas moins riches en indications de ce genre. Voyez l'épiderme grossi au microscope de la feuille d'iris, l'épiderme avec stomates de la primevère de Chine, et, dans la fleur, les masses de pollen de l'asclépiade, la forme étrange de certaines étamines, les aigrettes rameuses, plumeuses ou barbues de quelques graines ; dans la section horizontale des végétaux, le dessin des fougères, le pointillé du palmier, les cercles concentriques et traversés de rayons que chacun a remarqués sur le tronc de nos arbres d'Europe : ce sont autant de motifs originaux offerts à l'investigation de l'artiste décorateur, et tout prêts à être appliqués immédiatement s'ils sont convenablement interprétés. Dans son livre *l'Insecte,* J. Michelet a écrit un chapitre très juste intitulé : « De la rénovation de nos arts par l'étude de l'insecte. » Il a décrit des yeux de mouches présentant au microscope « la féerie étrange d'une mosaïque

1. *La Plante, Botanique simplifiée,* avec de nombreuses figures intercalées dans le texte, par M. E. Grimard. — 2 vol. chez Hetzel. *Bibliothèque d'éducation et de récréation.*

de pierreries », l'aile du hanneton, le scarabée, la cincidèle, tel autre insecte qui, ni le jour ni la nuit, ni à l'œil nu ni au microscope, n'exciterait d'intérêt; mais, dit l'auteur, « si vous prenez la peine, avec un scalpel patient, délicat, de soulever dans l'épaisseur de son aile écailleuse les feuillets qui la composent, vous trouverez le plus souvent des dessins inattendus, parfois de courbes végétales, de légers rameaux, parfois de figures angulaires, striées, comme hiéroglyphiques, qui rappellent l'alphabet de certaines langues orientales. Vrai grimoire, en réalité, qu'on ne peut ramener, comparer à aucune forme connue. » Grimoire, soit; mais, dans ce dédale de formes et de lignes, le regard est assuré de trouver toujours un équilibre parfait. Cet enchevêtrement plaira donc à l'œil par son apparence inextricable; il ne l'inquiètera point cependant, grâce à la raison supérieure qui y domine, grâce à la logique, à l'harmonie constante qui président en toute œuvre naturelle.

Il est superflu, je crois, d'insister plus longuement sur l'industrie des papiers de tenture. Inutile de dire qu'on devra proscrire impitoyablement toute espèce de reproduction de tableaux, tentative absurde, hasardée quelquefois par des industriels qu'avait enivrés le progrès matériel de leur fabrication. Nous félicitons, au contraire, au nom du goût, d'autres fabricants qui, frappés de l'aspect trop réaliste de leurs fleurs, ont voulu les ramener au rôle décoratif par de légères stries horizontales, dont l'effet se rapproche de celui des fils de tapisserie, sans qu'il y ait néanmoins intention évidente de simuler en papier peint les produits des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson ou de Passy.

La vraie difficulté, la seule qu'offre le choix des tentures, ne tient pas seulement au caractère des dessins qui les décorent, mais à la couleur et à la nuance de couleur qui donnent le ton général de la tenture. Là seulement il peut y avoir hésitation et méprise. Nous traiterons ce point tout à l'heure dans un paragraphe spécial sur la loi d'association des couleurs.

Arrêtons-nous aux autres industries décoratives.

L'emploi général, universel, des pâtes en carton-pierre a tué la sculpture d'ornement. Ici, le modèle de l'industriel s'impose despotiquement au public; les rosaces et la bordure du plafond sortent uniformément du même moule, quel que soit d'ailleurs le style de la pièce à laquelle elles s'appliquent. Supposons cependant qu'elles se trouvent d'accord par le style avec leur destination. Ce qui reste affreux, c'est que, par le blanchissage nécessairement fréquent des plafonds dans nos appartements, le carton-pierre s'empâte d'année en année et perd ainsi toute finesse de contours et d'arêtes, et que telle feuille, telle grappe, tel ornement de petit modèle répété à l'infini sur toute la longueur de la bordure, finit par ressembler à un mamelon informe, à ces poches, à ces bosses qui s'élèvent sur les grandes surfaces peintes à l'huile, lorsqu'elles sont exposées à l'humidité.

Mais l'usage du carton-pierre est tellement entré dans les habitudes communes que, ne pouvant désormais le proscrire, il faut s'accommoder de son mal en y remédiant de notre mieux. On tiendra le ton général du plafond un peu au-dessous du blanc pur, et, par une suite de touches de blanc vif et d'ombres, très faciles à poser dans le sens habituel des lumières, on ravivera aisément le relief et l'aspect des pâtes. Je n'ai pas besoin de dire que, pour un salon de réception, pour une salle à manger d'apparat, on fera rayonner l'ombre autour du centre, puisque ces pièces ne seront vues qu'aux lumières et éclairées par un foyer central. Au contraire, dans les pièces réservées à l'habitation constante, on forcera les ombres et on posera les clairs en se guidant sur les ombres et les clairs tels qu'ils sont modelés dans la réalité par la lumière naturelle venant des fenêtres.

De même que le carton-pierre a remplacé la sculpture d'ornement, la fonte de fer, qui est un produit industriel, a remplacé le fer forgé, qui était un travail d'art. Nos balcons, les grilles d'appui des fenêtres au dehors ; au dedans, le chapiteau, la base et les fleurons des espagnolettes, les rampes d'escalier, tout cela est en fonte. Pour éviter l'oxydation de la fonte de fer, on est forcé d'avoir recours à la peinture. Il résulte nécessairement de l'application de cet enduit préservatif que le modèle primitif, qui, le plus souvent, est d'un goût déjà contestable, s'empâte et s'altère jusqu'à devenir méconnaissable. On aura donc soin de répudier sévèrement les modèles où apparaîtraient des dessins qui exigent une certaine finesse, tels que fleurs, animaux, figures ; on s'en tiendra strictement à l'emploi des formes géométriques, dont l'empâtement ne peut dénaturer le caractère essentiel. Dans les hôtels particuliers, si, pour des raisons d'économie, on accepte la fonte, on pourra l'ennoblir en la faisant revêtir d'une couche de bronze pur par les procédés électro-métalliques qui ont donné de si excellents résultats dans leur application aux fontaines de la place de la Concorde.

Mais autant l'emploi de ces procédés est légitime et justifié par la nature de la matière employée, autant le bronzage simulé est condamnable. La fonte ayant besoin d'être préservée du contact de l'air, il n'y a que deux moyens raisonnables de le faire : le bronzage électrique, qui enveloppe réellement de bronze le noyau de fonte, et la peinture. Dans l'art décoratif, la condition essentielle pour satisfaire le goût, c'est de rester dans la vérité des moyens employés, d'avouer loyalement la matière mise en œuvre et de chercher le rôle décoratif propre à cette matière. Il est conséquemment ridicule de peindre en bronze florentin ou en bronze antique un objet de fonte, quel qu'il soit : cela trompe bien peu de monde ; c'est donc tout d'abord une supercherie à peu près inutile, et songez, en outre, qu'aux yeux de ceux qui sont trompés, vous déshonorez un admirable métal, le bronze, en le parodiant de cette façon pitoyable. Si vous ne pouvez user du bronzage réel, prenez hardiment votre parti de la peinture, et faites-la servir avec tous ses moyens à la

décoration de vos grilles, rampes et balcons. Variez les tons. Pour un balcon, par exemple, destiné à être vu de loin par le passant, pourquoi ne pas adopter des couleurs franches, des rouges, des bleus, des verts, qui, habilement combinés, égayeraient la vue comme le feraient nos stores extérieurs, si l'intempérie de nos climats n'en altérait si rapidement les vives couleurs ? Avec la peinture, il n'y a pas à craindre cet inconvénient ; en tout cas, est-il bien moindre ?

On bannira donc, avec la même énergie, toute tentative d'imitation d'une matière étrangère par la fonte. On ne mettra point sur un perron de pierre des vases de fonte peints de couleur de pierre, dans un vestibule de marbre des vases de fonte simulant le marbre. Décorez votre fonte de dessins, de filets, de méandres, d'arabesques détachés du fond par leur ton propre ; quel que soit l'objet, il y gagnera et votre réputation de goût n'y perdra rien.

En ce qui touche la décoration proprement dite, nous aurions encore à parler ici : — de la peinture, nous y reviendrons en énonçant quelques généralités sur la couleur ; — des verres peints, leur emploi est trop facile, trop indiqué, pour y insister ; — des faïences, enfin. Cette branche de la céramique a pris depuis quelques années un développement considérable, et, il faut le dire à l'honneur de nos fabricants, elle s'est lancée dès le début dans une direction d'art qu'on ne saurait trop louer. Sauf l'éternelle réserve sur les imitations de faïence ancienne, l'amateur trouvera dans cette industrie, et presque à coup sûr, de beaux modèles décoratifs. Nous passons donc sans plus tarder à l'examen de l'industrie mobilière.

L'industrie du mobilier est représentée par l'ébénisterie, par les étoffes pour tentures et pour meubles, enfin par les métaux.

Tout ce que nous avons dit des inconvénients qui s'attachent à la division infinie du travail s'applique étroitement à l'ébénisterie, et là, plus que dans toute autre industrie, ces inconvénients se révèlent d'une manière fâcheuse. Allez chez un fabricant de meubles, portez-lui le dessin d'un lit, d'une table de forme très simple, sans ornements, sans sculptures ; assurément il l'exécutera, mais à des conditions de prix considérablement plus élevées que celles où il vous livrerait un lit ou une table, beaucoup plus chargés de travail, sortis de sa fabrication habituelle. Pourquoi cela ? Je veux bien que ce fabricant soit tenté de vous faire payer votre fantaisie et vous punisse de ne pas vous en rapporter à son propre goût, de ne pas trouver ses modèles parfaits en tous points. Cependant il est juste de reconnaître que la main-d'œuvre de votre meuble lui reviendra à lui-même beaucoup plus cher. En effet, ne sera-t-il pas forcé de confier votre modèle à un ouvrier spécial plus intelligent que les autres, qui saura traduire exactement une forme originale, nouvelle pour lui ? Et ne faut-il pas que cette intelligence se paye ? Dans la fabrication courante, au contraire, le modèle, une fois adopté, se répète à l'infini pendant deux, trois, quatre années, quelquefois plus. Et la besogne se partage entre quatre ou cinq

ouvriers qui font perpétuellement la même pièce. Chacun d'eux acquiert dans cette production mécanique une habileté de main exceptionnelle qui permet d'accomplir dans un temps donné une plus grande somme de travail, une certaine perfection apparente et même réelle, mais vulgaire. Il n'y aurait que demi-mal si les modèles étaient très simples et très purs de forme. Malheureusement, il n'en est pas ainsi. Les fabricants encouragent la tendance générale de leur clientèle vers le luxe, lui donnent du gros et faux luxe à bon marché, des meubles lourds, chargés de sculptures, de moulures, de médaillons qui rappellent la fable des bâtons flottants sur l'onde : de loin, c'est quelque chose, et de près ce n'est rien, moins que rien. Nos dernières expositions nous ont montré cependant quelques beaux meubles bien exécutés et bien conçus au point de vue du goût. Mais c'est là l'exception. Ces meubles appartenaient à l'ébénisterie de luxe qui ne se fait que sur commande très spéciale, ou en vue de concours internationaux; par conséquent, elle ne rentre pas dans l'objet plus général de notre étude, en raison des conditions exceptionnelles dans lesquelles elle se fabrique.

Notre conclusion sur ce point, c'est que l'acquéreur aura à choisir de préférence les formes les plus simples qui, par leur simplicité même, échappent aux surcharges défectueuses. Je donne cette solution pour ce qu'elle vaut, et elle ne vaut pas grand'chose. Mais si l'imitation maladroite des meubles anciens, d'une part, et, d'autre part, si le mobilier grossièrement chargé d'ornements communs ne trouvaient point d'amateurs, nos fabricants parisiens, si ingénieux et si habiles, sauraient bien, de leur côté, se procurer des modèles qui satisferaient à la fois le goût et les exigences d'une exécution morcelée, le seul moyen qu'ils aient de fabriquer leurs produits à des prix accessibles pour tout le monde. En fait de mobilier, les différences de prix ne devraient être calculées que sur la différence des matériaux employés.

Les étoffes destinées à l'ameublement se divisent en tapisseries, tapis, étoffes de tenture et étoffes de meubles. Les artistes, chargés des modèles de tapisserie suivent de trop près la nature. Le choix de leurs encadrements n'est pas non plus toujours heureux. C'est ainsi qu'ils simuleront autour de leurs compositions de fleurs de lourds cadres d'or, sur lesquels il est évidemment contraire au bon sens de s'appuyer et de marcher. A plus forte raison est-il ridicule de poser le pied sur des compositions d'animaux et de figures.

Quant aux étoffes de tenture et de meubles, notre étude est bien simplifiée par l'adoption très générale et très motivée des étoffes de velours et de soie d'une seule couleur et le plus souvent tout unies. La perse, seule, fait exception. Dans cette industrie, comme dans celle des tapis et du papier peint, il n'y a guère à reprendre que le réalisme de l'imitation, en outre une recherche de tons éclatants qui n'établissent victorieusement que la perfection des procédés chimiques, et luttent, bien à

contre-sens, avec la richesse toute naturelle des toilettes de la femme. Dans le choix des perses, sauf de rares exceptions, on fera bien de s'arrêter aux compositions de couleurs claires et légères.

Faut-il ajouter à ce paragraphe relatif aux étoffes d'ameublement un mot sur les mousselines ? La mousseline est une étoffe légère et qui doit rester telle. Toute broderie qu'on y appliquerait avec excès serait donc, venant alourdir la mousseline, en contradiction avec la nature de l'étoffe même ; il y a donc là aussi un contresens à éviter. On évitera de même tout dessin d'ornement qui rappellerait des formes pesantes. On adoptera les arabesques, les entrelacs aussi variés que possible, les oiseaux-mouches, les papillons, les fleurs ; mais on tiendra à ce que ces fleurs ne s'élancent pas d'un vase énorme ou ne se rattachent pas à de grosses et lourdes branches, comme cela se fait trop souvent. La délicatesse de ce tissu léger étant une chose essentielle à conserver, on en conclura aisément le principe décoratif, déterminé par la loi de convenance.

IV

Il nous reste à parler du rôle décoratif de la couleur.

Tout d'abord, nous formulerons deux propositions que nous considérerons comme démontrées et désormais acquises à notre argumentation :

1° La couleur comme élément d'art se suffit à elle-même sans le concours de l'idée; elle peut être et elle est, en effet, l'objet spécial d'une certaine application et direction de l'art de peindre, direction et application qui occupent, il est vrai, un rang secondaire, mais qui n'en sont pas moins légitimes ni moins dignes d'intérêt. Enfin, employée par voie de juxtaposition à l'aide de matières d'une étendue limitée comme dans les tissus, tapis et papiers peints, ou par voie d'extrême division comme dans la peinture proprement dite, elle constitue l'élément le plus actif et le plus séduisant de l'art décoratif.

2° La couleur exerce sur le moral de l'homme une action qui varie en raison des circonstances extérieures et des circonstances individuelles, mais une action réelle, avec laquelle il faut compter.

Du premier de ces faits il résulte, contrairement à l'opinion exprimée par un adage vulgaire, que la couleur étant un élément d'art est soumise à des lois précises.

Ces lois, étudions-les. Nos guides en cette matière délicate sont l'illustre Chevreul dont les beaux travaux ont une réputation européenne, et le docteur L. Brücke, de Vienne, dont l'ouvrage a été livré au public français grâce à la traduction faite sous les yeux de l'auteur (qui en atteste la fidélité intelligente) par M. J. Schutzenberger.

M. Chevreul a l'honneur d'avoir le premier posé et formulé les deux principes essentiels, base nécessaire de toute combinaison des matières colorées : le principe du « contraste simultané » et celui du « contraste successif ». Avant d'exposer ces principes dans le court développement que nous pouvons leur accorder, il est indispensable de rappeler certaines propositions d'optique.

La décomposition de la lumière solaire par le prisme fournit une image, connue sous le nom de spectre, qui passe successivement du violet à l'indigo, puis au bleu, au vert, au jaune, à l'orangé, enfin au rouge par dégradations insensibles, *nullement tranchées ni limitées*. Cette division en sept groupes est donc arbitraire, car, dans le groupe des rayons rouges, par exemple, il n'y a point deux rayons identiques par la couleur : tous les rayons varient plus ou moins de l'orangé jusqu'au rouge et du rouge jusqu'au violet; seulement, dans cette infinité de nuances donnée par les rayons du groupe rouge, ce qui domine est la sensation rouge. Ajoutons que par la réunion de ces divers groupes on reconstitue la lumière blanche aussi facilement qu'on l'a décomposée.

Lorsque la lumière solaire tombe sur un corps, selon que ce corps est blanc, noir ou coloré, la réflexion des rayons lumineux se produit des trois façons suivantes : s'il est blanc, la totalité des rayons est réfléchie dans son intégrité; s'il est noir, la totalité des rayons est complètement absorbée comme dans un trou sans fond où la lumière disparaîtrait[1]; s'il est coloré, une partie seulement des rayons est absorbée, l'autre est réfléchie, et c'est le groupe des rayons réfléchis qui, pour nous, peint le corps, mis sous nos yeux, de la couleur propre à ce groupe. Ainsi, une étoffe de drap rouge réfléchit un groupe de rayons rouges et absorbe un autre groupe de rayons dont nous allons déterminer la curieuse propriété lorsque nous aurons dit que cette étoffe réfléchit, en outre, une certaine quantité de lumière blanche[2].

Cette propriété, la voici : la réunion des rayons absorbés aux rayons réfléchis

1. Ni la nature ni l'industrie ne nous fournissent l'exemple de corps parfaitement noirs. Un corps d'un noir absolu, tel que nous pouvons le concevoir, mais non le voir, n'aurait ni forme, ni relief, ni modelé saisissable d'ensemble; il échapperait dans le détail à la perception du sens optique.

2. Il ne faut pas croire qu'un corps rouge, un corps jaune, etc., ne réfléchisse, outre la lumière blanche, que des rayons rouges, que des rayons jaunes : chacun de ces corps réfléchit, en outre, toutes sortes de rayons colorés. Mais les rayons qui nous les font juger rouges ou jaunes, étant en plus grand nombre que les autres, produisent plus d'effet que ceux-ci; cependant ces derniers ont une influence incontestable pour modifier l'action des rayons rouges et des rayons jaunes sur l'organe de la vue. C'est ce qui explique les innombrables différences de couleur qu'on remarque entre les divers corps rouges et les divers corps jaunes. Il est encore difficile de ne pas admettre que parmi ces rayons diversement colorés, réfléchis par les corps, il en est un certain nombre qui, complémentaires les uns des autres, doivent reformer de la lumière blanche en parvenant à la rétine. (Chevreul, *De la loi du contraste*, p. 37.)

refait la lumière blanche, d'où l'on a donné aux groupes de couleurs qui, prises deux à deux, ont la même propriété, le nom de couleurs complémentaires. Si nous réduisons le spectre solaire aux trois couleurs primitives qui ne peuvent s'obtenir par aucun mélange : le rouge, le jaune, le bleu, nous voyons aussitôt que la complémentaire du rouge est le vert; la complémentaire du jaune, le violet, et la complémentaire du bleu, l'orangé. (La série des cercles chromatiques construits par M. Chevreul donne quatorze mille quatre cents tons disposés de manière à ce qu'on puisse trouver immédiatement les tons complémentaires. Cette très ingénieuse construction du savant chimiste permet également de désigner avec précision une couleur quelconque à l'aide de quelques chiffres. On conçoit l'importance d'une telle découverte sans que nous y insistions.) Arrivons maintenant au contraste simultané. Nous ne pouvons formuler que les assertions dont on trouvera la démonstration dans les ouvrages auxquels nous renvoyons le lecteur curieux de pénétrer plus avant dans cette intéressante étude[1].

Le phénomène auquel M. Chevreul donne le nom de contraste simultané des couleurs se décompose en contraste de ton et contraste de couleur.

Le contraste de ton se produit ainsi : lorsqu'on regarde simultanément deux zones d'une même couleur, contiguës mais inégalement foncées, la zone claire paraît plus claire et la zone sombre plus sombre que lorsqu'elles sont considérées isolément. Le contraste de tons se marque d'une manière très curieuse lorsqu'on rapproche une dizaine de zones d'une même couleur, de gris par exemple, allant du gris clair au gris foncé. Bien que chaque zone soit teinte d'une couleur uniforme, le rapprochement donne à l'ensemble de l'image l'apparence d'une suite de cannelures par l'éclaircissement de chacune des zones en celui de ses bords qui est contigu à la zone voisine plus foncée.

Si, au lieu de zones d'une même couleur et ne variant que par le ton, on rapproche deux zones d'une intensité de ton aussi égale que possible, mais d'une couleur différente, on verra se produire le phénomène du contraste simultané des couleurs. Il semblera, par ce fait de juxtaposition, que l'une et l'autre zone subissent une altération sensible dans leur teinte réelle. Supposons une surface rouge

1. Consulter les ouvrages suivants :

1° *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, par le docteur Ernest Brüke, traduit de l'allemand par J. Schutzenberger. Paris, 1866;

2° *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, avec atlas, par M. E. Chevreul. Paris, 1839, chez Putois-Levrault. Ce volume est devenu rare. L'auteur a repris ce sujet à nouveau dans un travail publié par le *Journal des Savants*, sous ce titre : *Des arts qui parlent aux yeux*.

3° *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs*, etc., etc., par M. E. Chevreul, tome XXXIII des *Mémoires de l'Académie des sciences*, avec atlas.

4° *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, par M. E. Chevreul. Ouvrage imprimé aux frais de la Chambre de commerce de Lyon en 1816.

5° *Histoire des connaissances chimiques*, par M. E. Chevreul, tome Ier.

6° *Œuvres scientifiques* de Gœthe, analysées et appréciées par Ernest Faivre.

7° *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements*, par E. Guichard (Rouveyre, éditeur).

contiguë à une surface jaune, le rouge paraîtra teinté de violet, le jaune teinté de vert; la même expérience étant renouvelée en substituant à la surface jaune une surface bleue, le rouge se teindra d'orangé, le bleu tirera sur le vert.

Remarquez que le vert, ainsi que nous l'avons dit, est complémentaire du rouge, l'orangé du bleu, le violet du jaune; d'où cette conséquence que, lorsque deux couleurs sont juxtaposées, chacune d'elles est sensiblement modifiée pour le regard par la teinte complémentaire de la couleur voisine. Il est bien entendu que ce phénomène est une illusion d'optique, un fait de sensation, et qu'il n'y a, d'un corps coloré sur le corps juxtaposé, aucune action chimique ou physique.

Le principe du contraste simultané des couleurs a pour corollaire immédiat deux autres principes : celui du contraste successif et celui du contraste mixte.

Si le regard est resté quelque temps fixé sur une surface d'une certaine couleur, notre œil est disposé à voir la complémentaire de cette couleur. Par exemple, après avoir regardé un disque orangé, sur un fond gris, la disposition organique de l'œil vous fera voir ensuite un disque bleu, complémentaire de l'orangé, sur un fond gris parfaitement libre de toute image. Voilà pour le contraste successif.

Au lieu d'un fond gris, si vous observez successivement deux surfaces colorées, la seconde semblera se nuancer de la complémentaire de la première. « Si, après avoir regardé une feuille de papier vert dans un premier temps, vous regardez dans un second temps une feuille d'égale dimension de papier bleu, celle-ci vous paraîtra violette, parce que, la première feuille vous ayant préparé à voir le rouge dans un second temps, en regardant alors le papier bleu, le mélange du rouge avec le bleu vous donne, conformément au principe du mélange, la sensation du violet. » C'est là le contraste mixte.

Ces quatre phénomènes de contraste : contraste de ton, contraste simultané, contraste successif et contraste mixte, doivent avoir été observés et étudiés par quiconque prétend mettre une harmonie réelle dans la décoration d'un intérieur. D'après les principes démontrés par M. Chevreul, on peut se diriger à coup sûr, pour peu qu'on y apporte de réflexion et aussi de goût naturel. Selon l'effet qu'on voudra obtenir, on s'appuiera sur telle ou telle des lois de contraste; on cherchera le contraste dans la couleur ou dans le ton. Dans le premier cas, on emploiera des couleurs complémentaires; dans le second, des couleurs d'une même gamme ne variant que par leur degré d'intensité ou de clarté.

Prenons quelques exemples. Le premier soin du décorateur sera de calculer son effet en vue de la destination et de la dimension de la pièce. S'il s'agit d'un salon de réception, il évitera de donner à la tenture les tons clairs des gammes rouges ou violettes dont les complémentaires jetteraient une teinte verte ou orangée sur le ton propre des carnations. Si l'on cherche l'harmonie des chairs et de la tenture par le contraste des couleurs, on choisira de préférence un papier ou une

étoffe d'un vert clair. Si, au contraire, on veut obtenir cette harmonie par le contraste des tons ou des gammes voisines analogues, on admettra sans inconvénient, pour de très grandes pièces, une tenture cramoisie.

Étant donnée une tenture d'une certaine couleur, si la pièce est grande, les sièges pourront être de la couleur complémentaire. Si elle est petite, on s'arrêtera à une gamme voisine, mais plus claire; si l'on veut conserver à la pièce (un boudoir par exemple) le caractère d'intimité que lui donnent ses dimensions restreintes, le tapis sera également dans les mêmes harmonies d'analogue et d'un ton plus clair encore que les sièges.

Règle générale : veut-on grandir l'apparence d'une pièce, il faut que, du centre aux murailles, les couleurs s'étagent en une suite de tons de plus en plus clairs ; la proposition inverse est également vraie. Dans le cas où la pièce doit garder au regard ses dimensions réelles, il suffit d'employer pour les tentures, lambris et sièges, l'harmonie de contraste par les couleurs complémentaires.

L'application de ces quelques principes se prête à toutes les combinaisons possibles et donne une solution dans tous les cas imaginables. Elle dirigera dans le choix des fonds pour un cabinet de tableaux, un cabinet d'estampes, une galerie de sculpture; dans les combinaisons de couleurs relatives aux lambris d'appui, aux tentures, aux sièges, aux rideaux des fenêtres et à ceux du lit (s'il s'agit d'une chambre à coucher), aux tapis, aux plafonds, aux fenêtres elles-mêmes, aux portes (que nos peintres décorateurs ont généralement le tort de peindre de la couleur du lambris dont elles devraient se détacher), aux intérieurs boisés, revêtus de marbre, de stuc ou de peinture. Depuis quelques années, on revient au goût de la peinture décorative proprement dite; on use ainsi d'un élément de beauté très séduisant et très intelligent. Félicitons en passant l'architecte de la Bibliothèque de la rue Richelieu, qui a su recourir avec succès, et l'un des premiers, à ce moyen de décoration. La salle de lecture est ornée d'arcades reposant sur de hautes colonnes. Le tympan des arcades est peint avec un sens très délicat de la décoration et de la loi de convenance. Le motif adopté par l'architecte représente purement et simplement des cimes d'arbres montant dans l'azur. En ce milieu calme, sévère, réservé au travail, c'est une excellente pensée que d'avoir écarté les motifs d'action ou d'allégorie pour présenter exclusivement aux regards, s'ils viennent à s'égarer vers ces hauteurs, l'image de la nature sereine et complice en sa sérénité de l'active méditation. C'est un heureux exemple du rôle que la peinture pourrait jouer dans la décoration intérieure des appartements. Dans le même ordre d'idées, la Ville de Paris a mis récemment au concours la décoration des salles des mariages, dans nos mairies, et l'on pourrait citer plusieurs hôtels particuliers où l'art du peintre décorateur a laissé de grandes et belles pages.

Nous n'avons pu qu'indiquer les principes généraux de contraste, de couleur

et de ton posés par M. Chevreul, laissant au lecteur le soin d'en tirer les conséquences[1].

Nous devons maintenant dire quelques mots des altérations que les couleurs subissent lorsqu'elles sont vues à la lumière artificielle.

Tout le monde a maintes fois remarqué que le bleu clair, vu à la clarté de la lampe, des bougies, du gaz, prend une teinte verte très caractérisée, et que, dans les mêmes conditions, le jaune clair s'éclaircit et paraît blanc. Cette illusion tient à la composition de la lumière artificielle, qui est jaune et non point blanche comme la lumière solaire. Les rayons jaunes en se combinant avec le rayonnement d'une étoffe bleue produiront inévitablement la sensation verte; ils éclaireront le jaune clair, aviveront le vermillon, rapprocheront le pourpre du jaune pur, pâliront le violet, etc. On aura donc à calculer soigneusement les modifications apparentes que la lumière jaune de notre éclairage artificiel fait subir à la couleur réelle des objets destinés à n'être vus que le soir.

Je terminerai ces quelques observations sur l'association des couleurs par une remarque très importante. Quelle que soit la richesse de nos procédés modernes en fait de teinture, il est cependant certaines nuances qui nous échappent : nous ne pouvons atteindre à la beauté, à la finesse, à l'éclat de certaines fleurs. Tel rapprochement de couleurs, qui dans un parterre nous semblera délicieux, devient insupportable s'il est reproduit par des couleurs industrielles. Il y a un moyen cependant de retrouver, artificiellement et dans tout leur éclat, bien des tons que la teinture ne peut fournir. Au lieu de s'efforcer d'agir sur la rétine par l'impression isolée d'une couleur uniforme, on peut obtenir le résultat vainement poursuivi à l'aide du mélange de deux ou plusieurs couleurs juxtaposées et alternant par tons fins. Un tissu ainsi composé vu de très près laissera, il est vrai, distinguer les couleurs dont il est composé; mais, à courte distance, le mélange s'opère sur la rétine, et l'on obtient ainsi l'effet désiré. Il suffit de regarder une gravure au burin pour contrôler la justesse de cette assertion. C'est par la combinaison du blanc et du noir que le graveur réalise toutes les variétés de gris à l'aide desquelles il donne le modelé, le relief aux sujets les plus compliqués. Le docteur E. Brücke dans son livre des *Couleurs* cite un curieux exemple de ce phénomène : un tissu lyonnais du XVIe siècle conservé dans la collection de Bock du musée de Vienne. Ce tissu est un damassé de soie bleue. Dans le dessin, des fils jaunes se croisent

1. Owen Jones, l'auteur d'un ouvrage célèbre en Angleterre, *la Grammaire de l'ornement*, s'est beaucoup aidé des travaux de M. Chevreul. Ce sont des applications des principes énoncés par celui-ci qu'il formule et reprend pour son compte dans les propositions suivantes :

« Lorsqu'on applique des ornements colorés sur un fond de couleur contrastante, on doit les isoler par un cadre de couleur plus claire. Ainsi une fleur rouge sur un fond vert doit offrir un bord rouge plus clair.

« On peut appliquer sans contour une teinte claire sur un fond de la même couleur, mais foncé. Si l'ornement est foncé et le fond clair, il doit être pourvu de contours encore plus foncés et de la même teinte, etc. etc. »

Je cite ces propositions pour montrer quel chemin ont fait les travaux de l'éminent chimiste français, à qui nous devons les recherches, les découvertes et les formules les plus complètes et définitives en cette matière.

avec les fils bleus ; mais les deux couleurs sont proportionnées de manière à se neutraliser exactement en donnant du gris, et même du blanc sous un éclairage plus intense. « Ce gris, ajoute l'auteur, par suite de son mode de génération, offre quelque chose de brillant ; le dessin vu à une distance et avec un éclairage convenables paraît d'un blanc d'argent impossible à imiter par l'usage même du blanc. » N'ayant point à tracer ici un traité complet de la couleur au point de vue décoratif[1], je dois m'arrêter et me tenir pour satisfait si j'ai réussi à montrer par ces rapides indications que la couleur est un art et aussi une science et conséquemment que, dans les applications multiples faites chaque jour autour de nous, par nous, et sur nous-mêmes, rien ne doit être abandonné au hasard.

Je me suis borné, d'autre part, à affirmer l'action morale des couleurs; je n'avais pas à poser de lois générales à ce sujet, par ce motif qu'il n'en existe que de particulières, de spéciales à chacun de nous et relevant uniquement de notre tempérament, de nos habitudes, de nos sentiments, en un mot de l'initiative individuelle, dont nous appelons le retour et le développement de tous nos vœux.

V

Cette initiative a existé dans le passé, elle doit renaître. Elle renaîtra par la fréquentation des chefs-d'œuvre que nous ont laissés les maîtres anciens. Ces peintres, ces sculpteurs, ces dessinateurs, ces auteurs de modèles qui, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, ont fait de tant d'objets usuels autant d'objets d'art, furent, eux aussi, des artistes au même titre que le statuaire et le peintre de tableaux — et souvent de grands artistes. Nos amateurs ne l'ignorent pas aujourd'hui. Ne les voyons-nous pas collectionner, avec une passion plus ardente encore que jamais ne le fut la passion des tableaux, ces innombrables *riens*, épaves des siècles passés, que l'on désigne en masse d'un mot collectif : *la Curiosité?* Eh bien ! par une étonnante iniquité de l'histoire, il n'est personne envers qui l'opinion se soit montrée plus ingrate qu'envers ces artistes dont l'admirable talent et parfois le génie a, depuis la Renaissance, maintenu l'Europe

1. Notre éminent collaborateur en ce livre, M. Guichard, prépare un travail très important sur l'*Harmonie des couleurs*. Toutes les questions que j'ai seulement effleurées y seront traitées à fond, et avec l'autorité acquise par une longue pratique de l'architecture décorative. Nous renvoyons également à la très instructive plaquette du même auteur : *De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements*.

dans la dépendance du goût français, même aux heures les plus douloureuses pour notre fierté nationale. Tandis que la signature du moindre peintre de genre ou de paysage figure infailliblement dans les catalogues de nos musées, les noms des hommes qui ont appliqué leurs facultés créatrices à varier les formes des objets dont nous nous servons chaque jour, à les décorer, à en déterminer le style, à leur donner la valeur de véritables œuvres d'art, ceux-là, à quelques exceptions près, sont demeurés dans l'oubli le plus profond et le plus injuste.

La célébrité n'a de faveurs que pour ceux qui la violent; or les artistes dont nous parlons, produisant dans la dépendance d'intermédiaires, architectes ou fabricants, ont gardé de leur subordination une excessive modestie. Leurs ouvrages sont anonymes, c'est le fabricant qui les signe, c'est l'architecte qui s'en fait honneur. A peine, et depuis bien peu d'années, sont-ils admis à concourir aux récompenses officielles, dans les expositions internationales, au titre très humble de coopérateurs; encore, pour cela même, faut-il qu'ils soient présentés par l'industriel, qui n'est point tenu de le faire, qui y est seulement invité. Nous n'ignorons pas que cette subordination leur est imposée par la force des choses; que la vie de ces artistes, en raison même de leur art, dont le cadre est le plus souvent tracé par certaines dispositions architecturales, par certaines nécessités commerciales et industrielles, est et doit être une vie d'abnégation, de hiérarchie, de second plan; qu'ils sont forcés de composer incessamment avec les dimensions variables à l'infini de ce lit de Procuste, l'Utile, de compter avec les exigences du capital, d'observer la convenance de l'objet à sa destination, de ménager les susceptibilités de l'intermédiaire, qui, le plus souvent, au point de vue de l'art et des connaissances techniques, leur est très inférieur; nous savons qu'en dehors de toute considération de personnes leur art est toujours régi par un principe qui leur est étranger, par une loi qui domine leur inspiration et se l'asservit, presque toujours par l'impérieuse et légitime tyrannie de la matière, par le caractère de l'ensemble décoratif; que cet art est de la sorte condamné à briller d'un éclat réfléchi plutôt que de son propre éclat; que cet art est en général un art collectif et non un art rigoureusement individuel.

Mais, en raison même de tant de difficultés proposées et vaincues, nous pensons que de tels artistes méritent d'être considérés d'autant plus, d'autant plus honorés, au moins à l'égal des autres artistes, statuaires et peintres de tableaux. Il est juste que leur renom franchisse le cercle des ateliers, où il est d'ailleurs parfaitement établi, et parvienne enfin aux amateurs, à ce public même, qui jouit de leurs œuvres et sait si parfaitement les apprécier.

Nous voudrions faire connaître ces inconnus, nommer ces anonymes, mettre en lumière ces maîtres obscurs, dont les belles inventions décoratives sont précieu-

sement recueillies par les collectionneurs, mais classées dans les collections sous la rubrique de leur siècle ou vainement attribuées à l'industriel qui s'en fit l'éditeur.

L'image est le complément obligatoire d'une telle publication. Nous avons pensé qu'à côté de la biographie de l'artiste, parallèlement à l'analyse comparée, à l'étude critique de son œuvre, le plus sûr moyen de le faire connaître était de mettre sous les yeux du public quelques exemples caractéristiques de son talent. Ces exemples, nous les avons choisis, et non sans peine réunis dans un certain ordre d'idées, où nous avons l'espoir de rencontrer les sympathies des amateurs et des artistes. Nous ne reproduisons ici que des dessins originaux et de premier jet.

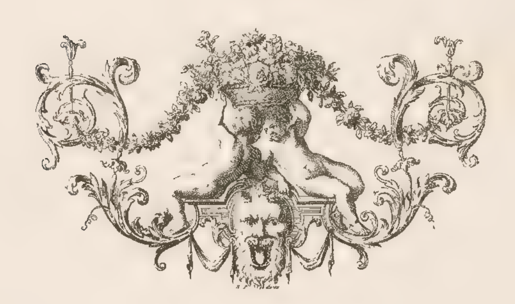
Sans nul doute, l'œuvre soignée, terminée, poussée par un maître aux limites extrêmes de la perfection géométrique en vue de l'exécution industrielle, donne une mesure suffisante de son talent; il nous a paru qu'elle ne la donnait pas complète. Nous considérons que l'esquisse, le croquis rapide, ces premières formes spontanées de la pensée pittoresque ou plastique, expriment d'une façon plus fidèle, fussent-elles même imparfaites, le tempérament et le génie des maîtres. Les expositions des dessins de maîtres anciens qui ont eu lieu récemment à l'École des beaux-arts et au Musée des arts décoratifs sont concluantes à cet égard et le succès qu'elles ont obtenu témoigne du goût public pour ces œuvres de prime-saut. Et, en effet, quoi de plus saisissant ? Un cadre, un motif est proposé à l'artiste, motif qu'il doit exécuter, cadre qu'il doit remplir dans des conditions déterminées. Après une incubation plus ou moins longue, l'idée surgit; c'est une lueur fugitive qui traverse le cerveau. Vite, il faut la fixer. La main obéissante et souple se hâte d'arrêter dans ses formes essentielles la vague image flottant encore dans l'esprit indécis. Avec quelle fougue le crayon couvre le papier ! Ici, nulle contrainte, nul apprêt; c'est l'inspiration seule qui agit et non le calcul; c'est l'imagination, libre de s'exercer dans sa toute-puissance, qui s'accuse et révèle la personnalité réelle du maître ; l'œuvre apparaît dans tout l'éclat de sa jeunesse. L'heure de la réflexion aura son tour, le travail critique reprendra ses droits, l'épuration se fera, le calcul patient imposera de nouveaux efforts, le sang-froid dictera des corrections qui conduiront l'œuvre pas à pas à sa parfaite maturité, mais en lui enlevant parfois la fraîcheur et la franchise de la première émotion, cet abandon du premier moment où la pensée du maître se montre à nous sans voile, dans son absolue sincérité. L'étude lui donnera des qualités de second ordre : la précision, la vigueur, qualités précieuses, nécessaires pour la rendre exécutable, mais trop souvent aux dépens des qualités primordiales : l'imagination dont elle rognera les ailes, l'inspiration dont elle refroidira le feu; au détriment du caractère original désormais émoussé comme du tempérament individuel qui aura perdu le meilleur de ce qui le distinguait de toute autre individualité.

Voilà pourquoi nous nous attachons de préférence à ne présenter dans ce livre

que des dessins d'artistes et non des reproductions d'œuvres déjà exécutées. Il va sans dire que les fac-similés réunis ici sont exécutés avec la rigoureuse exactitude que les procédés impersonnels de la photogravure permettent de réaliser. Cette exactitude nous est d'ailleurs garantie par le nom de l'artiste qui dirige la publication de ces dessins. M. Ed. Guichard, ancien président-fondateur de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, à qui l'on doit déjà d'importants ouvrages spéciaux et notamment les *Tapisseries décoratives du Garde-Meuble national,* les *Tissus anciens,* etc., a choisi tous les dessins et contrôlé l'exécution de chaque planche avec la plus scrupuleuse sollicitude.

Dans ces conditions, nous sommes assuré de faire un livre digne de figurer dans la bibliothèque des amateurs et sur la table de travail des dessinateurs de l'industrie. A ceux-ci, il apportera des documents et des éléments d'étude tout nouveaux, aux amateurs des informations imprévues sur des hommes dont l'œuvre leur est chère. Dans notre pensée, ce livre doit être, en même temps qu'un livre d'art, un acte de réhabilitation, un acte de justice envers toute une famille d'artistes trop peu connue et qui mérite de l'être, envers des hommes de grand mérite qui ont bien droit à quelques rayons de cette gloire dont leur effort continu de siècle en siècle a doté la France artiste et industrielle.

Ernest Chesneau.



I

JEAN BÉRAIN

MODÈLE DE DÉCORATION DE STYLE LOUIS XIV

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

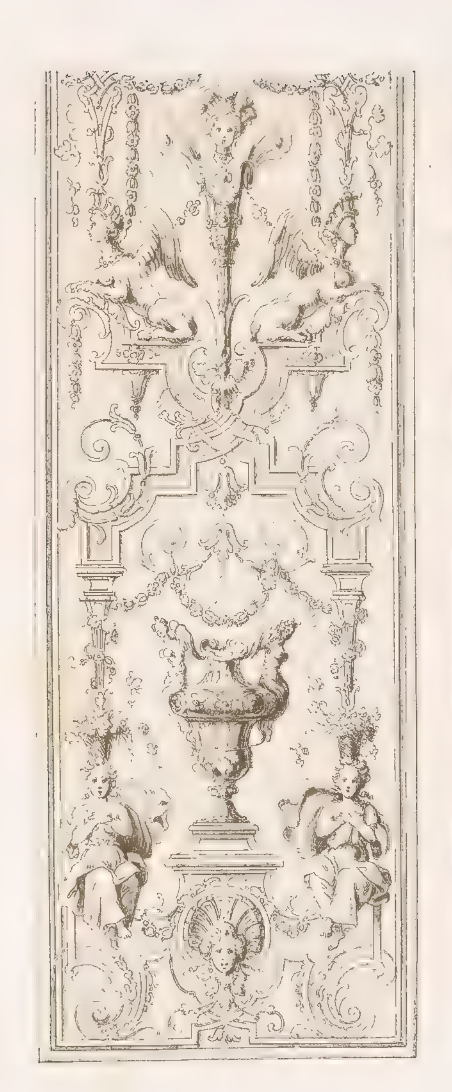
Collection de M. Poterlet

CETTE décoration, qui est celle d'un pilastre, est de telles proportions que nous avons dû la couper en deux parties pour la faire entrer dans notre format. Elle se compose de trois portiques d'égale grandeur, mais d'aspect varié par la variété même des cariatides qui les supportent, autant que par celle des motifs qu'ils encadrent. Si nous analysons la composition en commençant par le bas, nous voyons que tout l'échafaudage repose sur la tête de figures assises dont la draperie flotte au vent et coiffées de corbeilles fleuries. Dans ce premier compartiment, sur un socle orné d'un large mascaron, couronné d'une coquille, se dresse un vase dont les anses sont formées par des figures de sirènes assises sur la panse.

Ce sont des Chimères accroupies, ailées, qui soutiennent le second portique dont le centre est occupé par une gaine dont le buste, en lambrequin, avec des ailes de papillon, est surmonté d'une jeune tête coiffée de plumes frisées. Au-dessus, deux corbeilles de fleurs meublent le vide que laisserait sur le fond un grand cartouche aux formes tourmentées et dominé par un brûle-parfums clos dont la fumée odorante monte vers le chiffre du roi inscrit dans un médaillon fleuri. Ce médaillon est suspendu à un dais d'où s'échappent des guirlandes relevées par des perroquets perchés et dont les bouts retombants sont maintenus par des figures de Zéphire drapées à la ceinture et engagées dans des gaines en forme de pyramides renversées.

Le style de cette décoration, exécuté à la plume et au lavis, est à la fois lourd et grêle, maigre et chargé. L'ensemble ne manque cependant pas d'une certaine grandeur et montre d'heureux détails, notamment les bustes ailés au-dessus des gaines.







II

A.-C. BOULLE

PROJETS DE MEUBLES STYLE LOUIS XIV

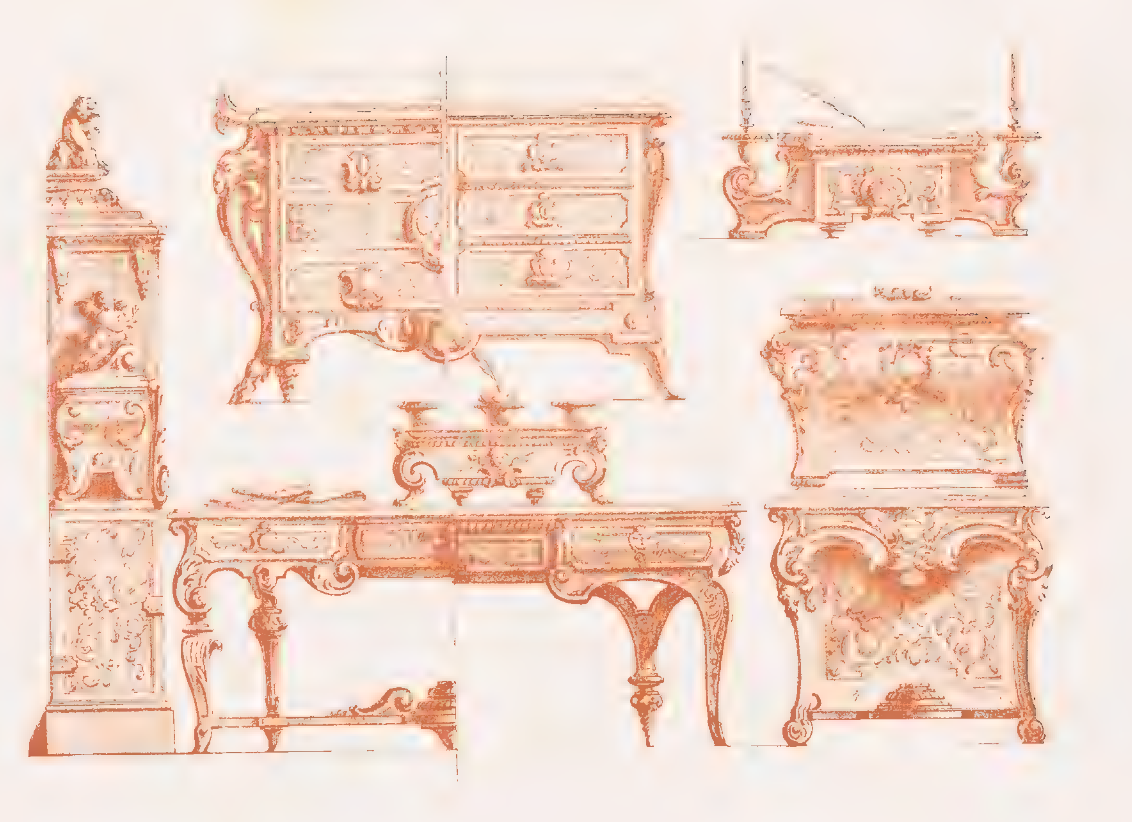
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Collection de M. Bérard

PROJETS de commodes, de bureaux, de tables ministre, d'écritoires, d'armoires, le célèbre ébéniste a tout accumulé sur la même feuille, variant chaque projet, le géminant comme dans le dessin de commode, comme dans le dessin de table ministre et, ici encore, variant dans chaque dessin les détails essentiels, les pieds, par exemple. De la sorte, un seul modèle suffirait à l'exécution de seize tables différentes.

Ces dessins, exécutés à la sanguine, ne donnent qu'une idée fort peu complète du talent et du style de Boulle, car ils nous en montrent seulement la forme extérieure, la charpente essentielle. Or nul n'ignore que l'architecture même du meuble ne constitue pas la partie la plus remarquable dans les créations du célèbre artiste. Son grand mérite, indépendamment de la perfection du travail d'ébénisterie, c'est ailleurs qu'il faut le chercher. Boulle, dans son art, est un coloriste plutôt qu'un dessinateur. La silhouette de ses meubles est souvent lourde et il n'y a pas apporté d'imprévu. On en retrouve tous les éléments dans l'œuvre immense de Le Brun, le grand maître de l'art décoratif sous Louis XIV. La supériorité de l'ébéniste et son originalité consistent dans l'admirable combinaison des bronzes et des cuivres avec le fond même du meuble qu'il sait varier à l'infini par la multiplicité des incrustations et des mosaïques sur le fond fixe du chêne et du châtaignier. C'est là sa palette, il en tire des effets surprenants, il en joue en virtuose consommé; c'est à cela qu'il doit sa légitime renommée, plus grande encore en Angleterre qu'elle ne l'est en France.





A. C. BOULLE. PROJET DE MEUBLES

III

EUGÈNE DELACROIX

DÉCORATION DE PLAFOND STYLE LOUIS XIV

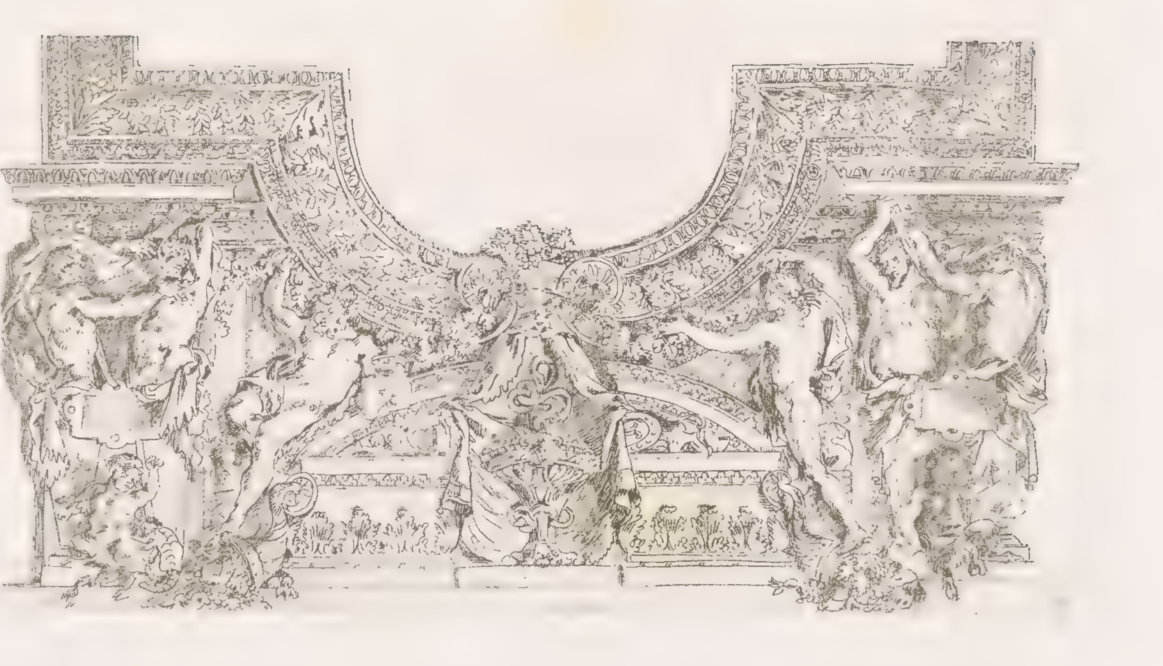
D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à M. Verdier

A l'égal de tous les grands maîtres des écoles d'Italie, Eugène Delacroix a eu au degré le plus élevé le génie de la décoration. Je ne parle pas ici seulement de l'art de remplir par des compositions ingénieuses certaines surfaces données par l'architecture et d'un périmètre souvent singulier. Cet art, Delacroix a montré dans les pendentifs en forme de pentagone de la bibliothèque de la Chambre des députés à quel point il en était maître. Je parle des combinaisons purement décoratives où les accessoires et l'ornement jouent le rôle essentiel. On peut voir dans le Salon du Roi ou des Fleuves de cette même Chambre des députés, tout entier décoré par le maître, quelles prodigieuses ressources d'invention il a mises en œuvre dans cet admirable travail trop peu connu[1]. Le dessin que nous reproduisons ici est un nouveau témoignage de la rare conscience qu'il apportait à l'exécution des grandes pages décoratives qui lui furent confiées. Chargé de peindre le motif central du plafond de la galerie d'Apollon au Louvre : *Apollon vainqueur du serpent Python,* et voulant maintenir la plus parfaite unité entre son œuvre propre et le milieu destiné à la recevoir, il commença par dessiner l'ordonnance architecturale où son plafond allait s'encadrer. Il ne faut pas s'y méprendre, le dessin de M. Verdier est bien exécuté par Eugène Delacroix, mais n'est pas composé par lui. C'est une interprétation de la somptueuse bordure restaurée d'après les modèles fournis par Le Brun, motif magnifique d'ailleurs et dont l'éclat et les complications fastueuses ont déterminé les formes mouvementées et les colorations puissantes auxquelles s'est arrêtée la volonté réfléchie du maître.

1. Voir à ce sujet l'intéressante plaquette intitulée : *Peintures décoratives par Eugène Delacroix. Le Salon du Roi au Palais législatif.* Texte et dessins par Alfred Robaut.





Imp Ed t

IV

EUGÈNE DELACROIX

PENDENTIF HEXAGONAL XIXᵉ SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à M. Alfred Robaut

VINGT fois, dans la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés, Eugène Delacroix a su remplir avec la plus rare abondance d'invention le cadre exceptionnel que présentait chacun des pendentifs des cinq petites coupoles. La base étroite de l'hexagone irrégulier offrait de singulières difficultés au développement de la composition qui cependant devait être assise dans le sens de la largeur. Delacroix, qui est le plus grand génie décoratif du XIXᵉ siècle, en a triomphé sans jamais se répéter et avec un bonheur d'imagination toujours renouvelé. C'est ce qui nous a fait choisir ce dessin. Les vingt pendentifs exécutés peuvent être vus et étudiés sur place; il nous a donc paru plus intéressant de reproduire un des projets qui n'ont pas été réalisés et qui ont été retrouvés dans les cartons du maître après sa mort. *Jeunes Filles de Sparte s'exerçant à la lutte,* tel est le motif de l'œuvre. Je n'insisterai pas ici sur la noblesse et la grâce touchante de ces exercices charmants, sur l'élégance des mouvements, l'aisance des attitudes, la souplesse et la force de ces jeunes corps, la science de la construction, la beauté des emmanchements. Cela rappelle dans une forme d'art plus haute l'admirable sentiment du tableau appartenant à M. Maurice Cottier : *Jeune Tigre jouant avec sa mère.* Ce qui nous arrête tout spécialement au point de vue de la composition, c'est la grandeur des groupes considérés isolément et l'aspect décoratif de l'ensemble compris à la façon d'un bas-relief; c'est aussi la très belle figure qui occupe la pointe inférieure du pendentif. Ce dessin à la mine de plomb figurait à la vente posthume du maître sous le nᵒ 288.





V

EUGÈNE DELACROIX

PROJET DE PLAFOND XIXe SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à M. Alfred Robaut

CHACUN aura reconnu en ce magnifique dessin le motif central du grand plafond de la galerie d'Apollon au Louvre : *Apollon vainqueur du serpent Python*, le chef-d'œuvre d'Eugène Delacroix. Ne restât-il de l'œuvre du maître que ce croquis, où il a fixé en quelques coups de crayon le vertige du mouvement, cela suffirait pour révéler le génie absolument original du maître français. Jamais l'art d'aucune époque n'a exprimé avec une égale puissance l'emportement d'allure des coursiers héroïques que la Fable attelait au char d'Apollon. On remarquera notamment avec quelle facilité d'invention pittoresque le grand artiste a varié l'attitude des nobles animaux : deux d'entre eux sont lancés à l'allure du trot tellement allongé que les deux autres, pour les suivre, s'enlèvent au galop. La différence du mouvement engendre les plus curieuses combinaisons de lignes décoratives. Malgré le prestige de la couleur dans l'œuvre définitive, nous considérons l'étude de ce dessin, où les moindres hachures ont un sens si nettement intelligible, comme plus instructif encore que la peinture elle-même. Ce n'était pas l'avis, il y a quinze ans, d'une commission officielle qui refusait de souscrire à la précieuse publication des fac-similés de dessins de Delacroix si habilement exécutés par M. A. Robaut. La commission considérait que le dessin du maître « faisait ressortir le côté critiqué de sa manière, sans en faire ressortir le côté saisissant ». On est bien revenu de tels jugements aujourd'hui.

Notre dessin est exécuté à la mine de plomb ; il mesure $0^{m},29$ sur $0^{m},45$ et a figuré à la vente posthume sous le n° 293.





EUGÈNE DELACROIX

VI

EUGÈNE DELACROIX

—

MASCARON XIXE SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à M. Fabius Brest

Les cinq coupoles de la bibliothèque à la Chambre des députés ont été peintes par Eugène Delacroix. Chacune d'elles est divisée en quatre parties reliées à l'intersection par une bande d'ornements. Le centre de chaque bande est occupé par un mascaron différent. C'est le dessin de l'un d'eux que nous reproduisons ici. M. Fabius Brest l'a recueilli dans les débris de l'atelier du maître qui furent vendus sur place après la vente posthume. Elle était pourtant bien digne de figurer aux solennelles enchères de l'hôtel Drouot, cette superbe tête de jeune femme au regard profond, aux traits calmes, purs et si nobles. Quel beau modèle cela ferait pour nos écoles de dessin ! Le procédé est là d'une simplicité extrême : le ton chaud du papier goudron fournit une demi-teinte puissante, les ombres sont obtenues par un lavis de sépia rehaussé d'huile. Les hachures largement tracées accentuent le caractère de la forme et lui donnent un relief saisissant. Delacroix est ici sculpteur autant que peintre. On remarquera le parti pris avec lequel le maître a éclairé la figure. En raison de la place qu'elle occupe dans la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés, il a fait venir la lumière par dessous : c'est ainsi que sont éclairés au théâtre les visages des comédiens. Ce renversement de la lumière ajoute un attrait de curiosité à l'effet puissant du modelé en cette simple tête décorative. De tels exemples de perfection se rencontrent couramment dans l'œuvre d'Eugène Delacroix. Quelle réponse écrasante au préjugé qui, contrairement à l'évidence, a si longtemps affirmé que cet admirable coloriste ne savait pas dessiner !





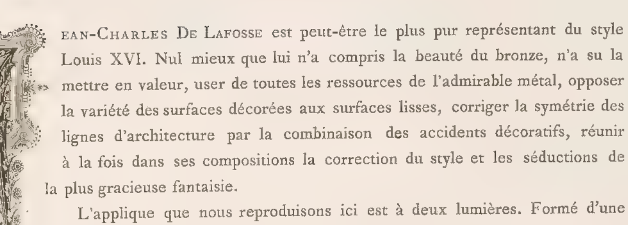
VII

J.-C. DE LAFOSSE

APPLIQUE ET PENDULE DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard



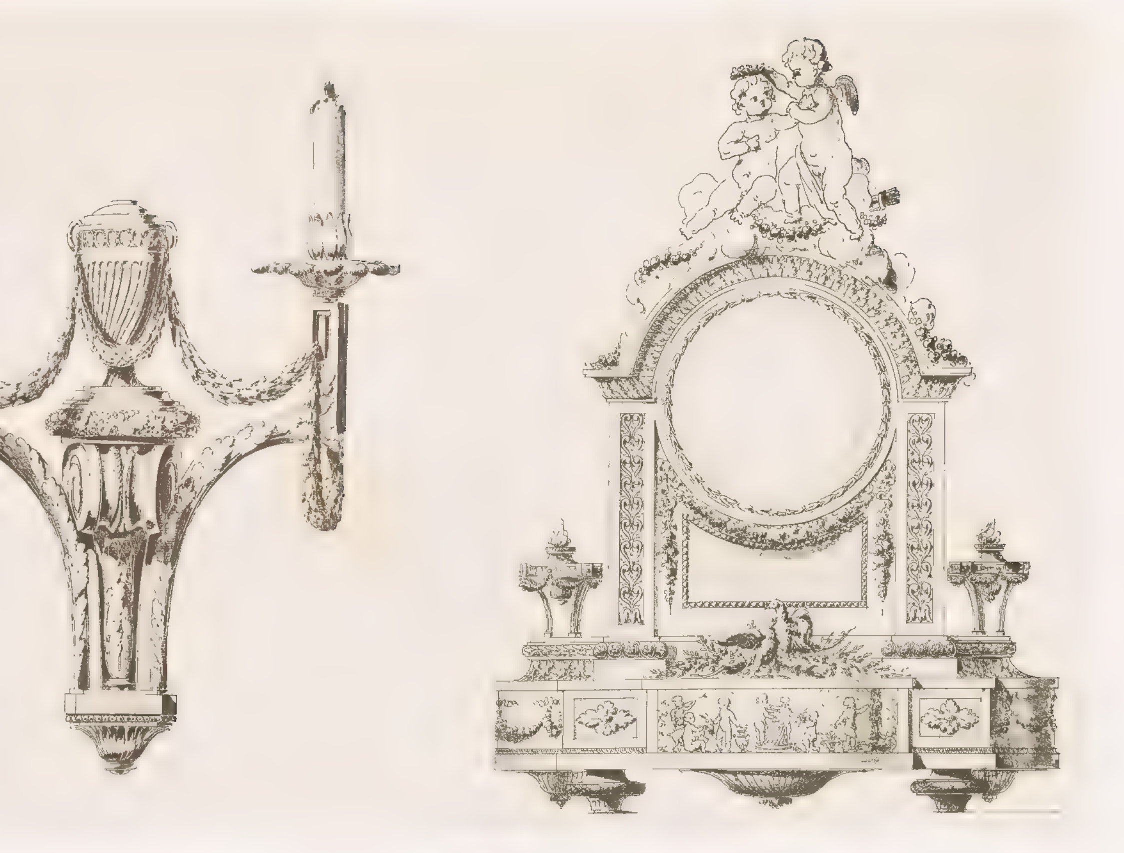
Jean-Charles De Lafosse est peut-être le plus pur représentant du style Louis XVI. Nul mieux que lui n'a compris la beauté du bronze, n'a su la mettre en valeur, user de toutes les ressources de l'admirable métal, opposer la variété des surfaces décorées aux surfaces lisses, corriger la symétrie des lignes d'architecture par la combinaison des accidents décoratifs, réunir à la fois dans ses compositions la correction du style et les séductions de la plus gracieuse fantaisie.

L'applique que nous reproduisons ici est à deux lumières. Formé d'une forte volute centrale, le support offre une base solide d'où se détachent les deux branches décorées de feuilles de chêne. Au-dessus de la volute une couronne de fleurs et de fruits sert de piédestal à un vase en forme d'urne antique à cannelures obliques; les anses sont traversées par une couronne de lauriers dont les retombées élégantes opposent leurs courbes à celles des deux bras et, sous une apparence de décor, ajoutent à la solidité de l'objet.

La pendule est de forme carrée et cintrée en demi-cercle à la partie supérieure, couronnée elle-même par un groupe de deux Amours posés sur des nuées que traverse une guirlande de fleurs. Le soubassement, très large, s'arrondit aux extrémités et supporte de chaque côté un brûle-parfums en forme de trépied, et au centre deux colombes posées sur des jetés de fleurettes en travers d'un carquois. Au milieu du soubassement, l'artiste a modelé un petit bas-relief de huit figurines représentant des Amours offrant un sacrifice à Priape.

Ces dessins, d'une grande précision, où l'on voit d'avance la netteté du travail de ciselure, sont exécutés à la plume et à l'encre de Chine.





APPLIQUE ET PENDULE

VIII

J.-C. DE LAFOSSE

CHANDELIER PASCAL DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de M. E. Guichard

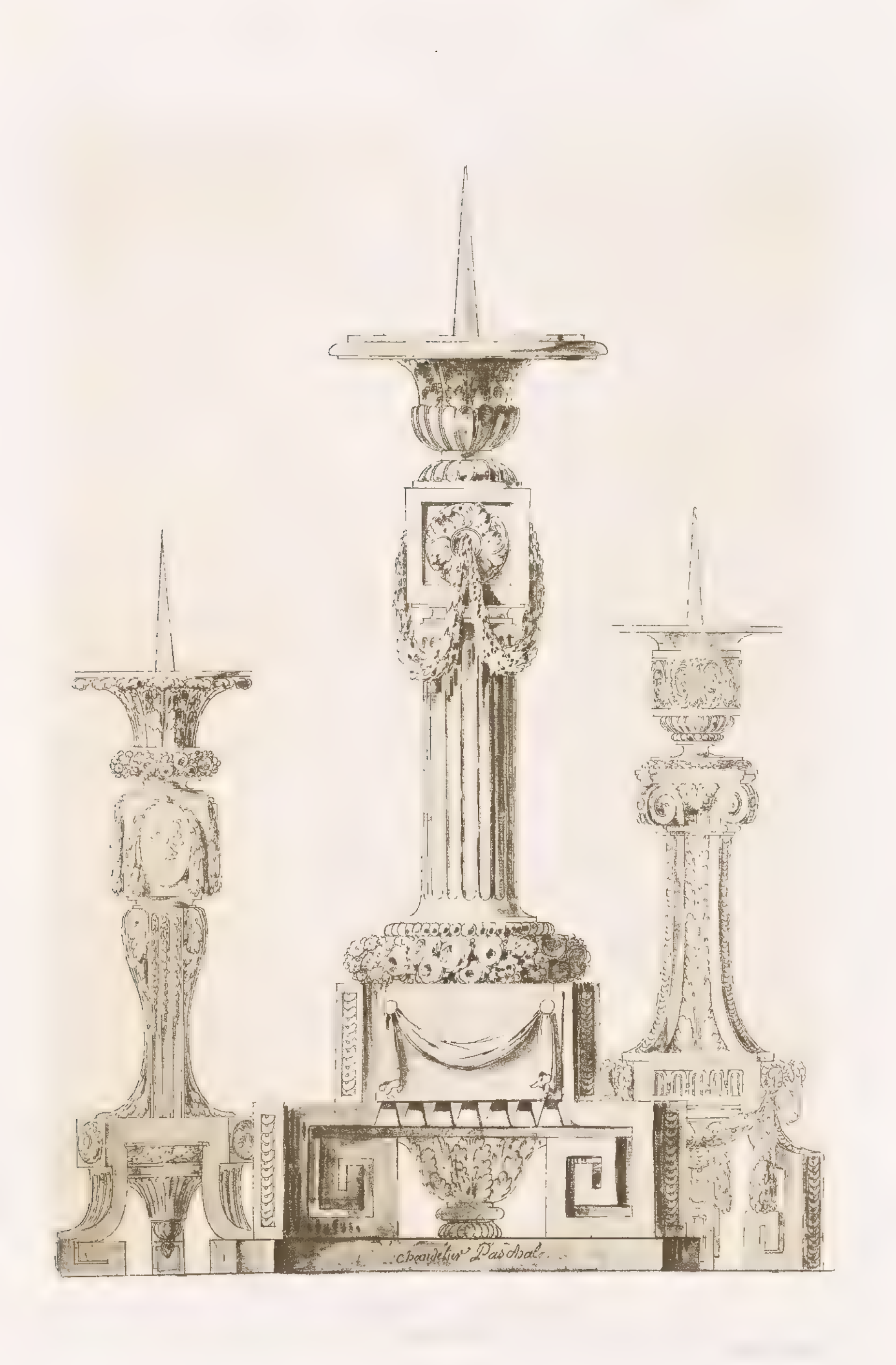
On sait que dans le culte catholique l'Église maintient au milieu du chœur un cierge qui reste allumé devant le tabernacle pendant toute la durée du temps pascal. Placé sur le passage des officiants, exposé, par conséquent, à des chocs multipliés, il faut que le chandelier destiné à recevoir le cierge offre une base résistante et par la surface et par le poids. C'est ce qui explique la forme particulière des chandeliers dont nous donnons le dessin. De Lafosse, avec sa fécondité d'invention, a tiré le parti le plus heureux de cette loi de convenance.

La tige du chandelier principal est composée d'une colonne cannelée dont le pied évasé, entouré d'un cordon de perles, repose sur une énorme couronne de grosses roses qui est assise elle-même sur une base à deux degrés fort larges. Sur la face du degré supérieur, on voit, en guise de draperie d'ornement, le suaire désormais inutile du Christ ressuscité. Sur la colonne repose un dé massif que décore au centre une rosace tournante d'où partent des guirlandes laurées, retombantes et se rattachant à chaque face du dé. Au-dessus s'épanouit la bobèche dans un culot de godrons.

Les deux autres modèles sont d'un style moins sévère. Si les bases présentent la même résistance, les tiges moins rigides semblent composées plutôt en vue d'un oratoire mondain, de quelque chapelle intime, que d'un temple. On remarquera dans l'un d'eux cependant un ingénieux détail : deux têtes de bélier, dont les cornes enroulées supportent de lourdes guirlandes laurées, rappellent et symbolisent l'idée du sacrifice.

Ce beau dessin est exécuté à la plume et lavé de bistre.




Chandelier Paschal

J.-C. DE LAFOSSE

—

DÉCORATIONS D'APPARTEMENT DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. Ch. Wagner

Ce premier dessin est un projet de boudoir. Deux grands panneaux encadrés de larges pilastres divisent la paroi en trois parties. Au centre, une porte à deux battants surmontée d'une arcade couronnée elle-même d'un groupe d'Amours soutenant un écu et formant fronton. Plus haut règne une longue frise cannelée et coupée, au-dessus des pilastres, de rectangles ornés de rinceaux en guise de chapiteau. La décoration des pilastres et du grand panneau n'est pas la même à gauche qu'à droite. Ici elle est purement ornementale, composée de champêtres instruments de musique, tambour de basque, flûte, musette, dans les pilastres, et des attributs d'une « flamme éternelle » dans le panneau : le flambeau à large ignition et le phénix soutenant un médaillon entouré de roses. A gauche, dans les pilastres, des cariatides soutiennent des coquilles supportant des aiguières, et le panneau est décoré d'un vol d'Amours à la Boucher.

Le second dessin contient deux projets de trophée. Je signalerai spécialement ici le joli casque de forme fantastique qui couronne le trophée aux drapeaux.

Le troisième est un fond de salon de musique. Au milieu, un buffet d'orgues soutenu par deux figures ailées; à droite et à gauche, une statue dans une niche couronnée d'une coquille. Ces trois parties sont divisées par de doubles colonnes cannelées, séparées par des entre-colonnements chargés de sculpture. La frise supérieure est formée de rinceaux coupés au-dessus des colonnes par de petits bas-reliefs représentant des jeux d'Amours. Une voussure très richement décorée de figures sculptées et de trophées rattache la corniche au plafond.

Toutes ces décorations d'appartement sont d'un style mixte, composite, moins pur que les modèles composés pour le bronze par le même artiste.





X

J.-C. DE LAFOSSE

DÉCORATIONS D'APPARTEMENT DE STYLE LOUIS XVI

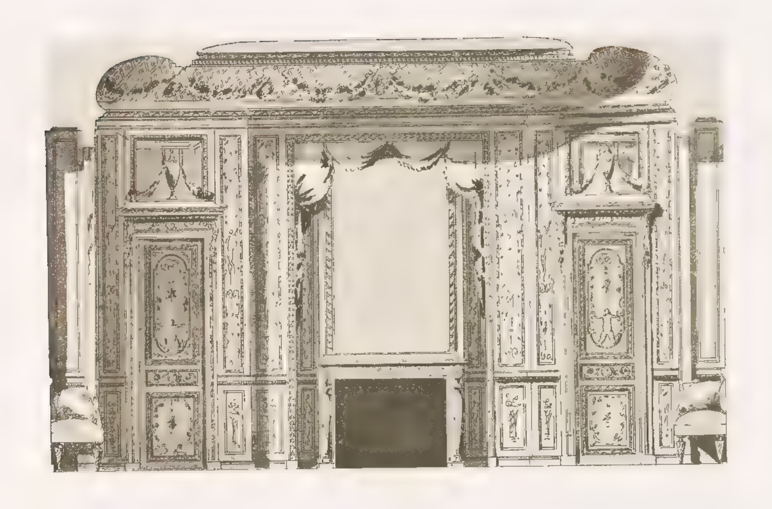
D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard

Le fond d'appartement est présenté ici en deux dispositions différentes. Dans le premier dessin, il se compose d'une cheminée centrale surmontée d'une glace rectangulaire drapée dans le haut. A droite et à gauche un double pilastre, décoré de peintures, avance par degrés successifs au niveau de deux portes à doubles vantaux richement ornés. Ces portes sont surmontées de vases en relief rattachés aux moulures par des guirlandes sculptées. La corniche est reliée au plafond par une voussure très profonde, à en juger par son profil, et décorée de guirlandes en saillie sur un fond treillagé en losange. Aux angles de l'appartement on remarque, en amorce, deux canapés.

La seconde disposition diffère de la première par quelques points. Le pilastre placé de chaque côté de la cheminée a disparu ainsi que la cheminée elle-même. Dans cet espace ainsi élargi a pris place une glace drapée comme la première, mais de plus grandes dimensions, et au-dessous un canapé garni de coussins; le dossier est occupé au centre par un médaillon circulaire et couronné d'une guirlande de fleurs en relief attachant un carquois. Le reste du décor n'a pas varié. A gauche, cependant, on voit une table drapée jusqu'aux pieds et portant un miroir renversé, un verre et une petite coupe; devant la table, un fauteuil. Il y a quelques variantes aussi dans la décoration des pilastres, mais si peu importantes qu'il est à peine utile de les signaler. Dans le second projet, De Lafosse a substitué aux figures allongées du premier des vases d'où se dégagent les premières tiges des rinceaux décoratifs.







J.-C. DE LAFOSSE

PENDULE DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Collection de M. E. Guichard

DÉCORATION DE JARDIN DE STYLE LOUIS XVI

MAITRES INCONNUS

Même Collection

Un cercle tangent à un rectangle horizontal, tel est, réduit à sa plus simple expression, le motif de pendule adopté ici par De Lafosse. De ces deux éléments géométriques le génie du maître a su tirer les plus heureuses combinaisons décoratives. Afin de donner au cercle la stabilité non seulement réelle, mais aussi apparente, qui doit satisfaire la logique du regard, il l'appuie, l'asseoit en quelque sorte entre deux rinceaux de feuillage dont les saillies imposent à la base la forme allongée qui la rend si élégante. Voilà le principe essentiel de l'art décoratif appliqué dans toute sa rigueur : la forme engendrée par la loi de convenance, le beau par l'utile. Le reste n'est que de pur ornement : les deux branches de laurier qui entourent le cadran par un mouvement ascendant et sont réunies à leur pointe par l'aimable trophée du temps, le carquois et le flambeau, ainsi que la guirlande de fleurs qui redescend d'un mouvement contraire, retombe sur le socle et se rattache au fleuron central des rinceaux latéraux. La force et la grâce, alliance rare, expression du talent de De Lafosse, sont ici parfaites.

Nous ne savons à qui attribuer les deux motifs de décoration de jardins réunis sur la même planche. Les proportions de la gaine décorée d'Amours, qui se détache sur un treillage fleuri, sont excellentes; le socle seul est un peu lourd. Le dessin des cariatides n'est pas de la même main ; il est plus nerveux, d'un goût plus compliqué. On remarquera sur les faces des socles l'emploi curieux à cette date de l'œillet qui joue un si grand rôle dans le décor persan.





J.-J. FEUCHÈRE

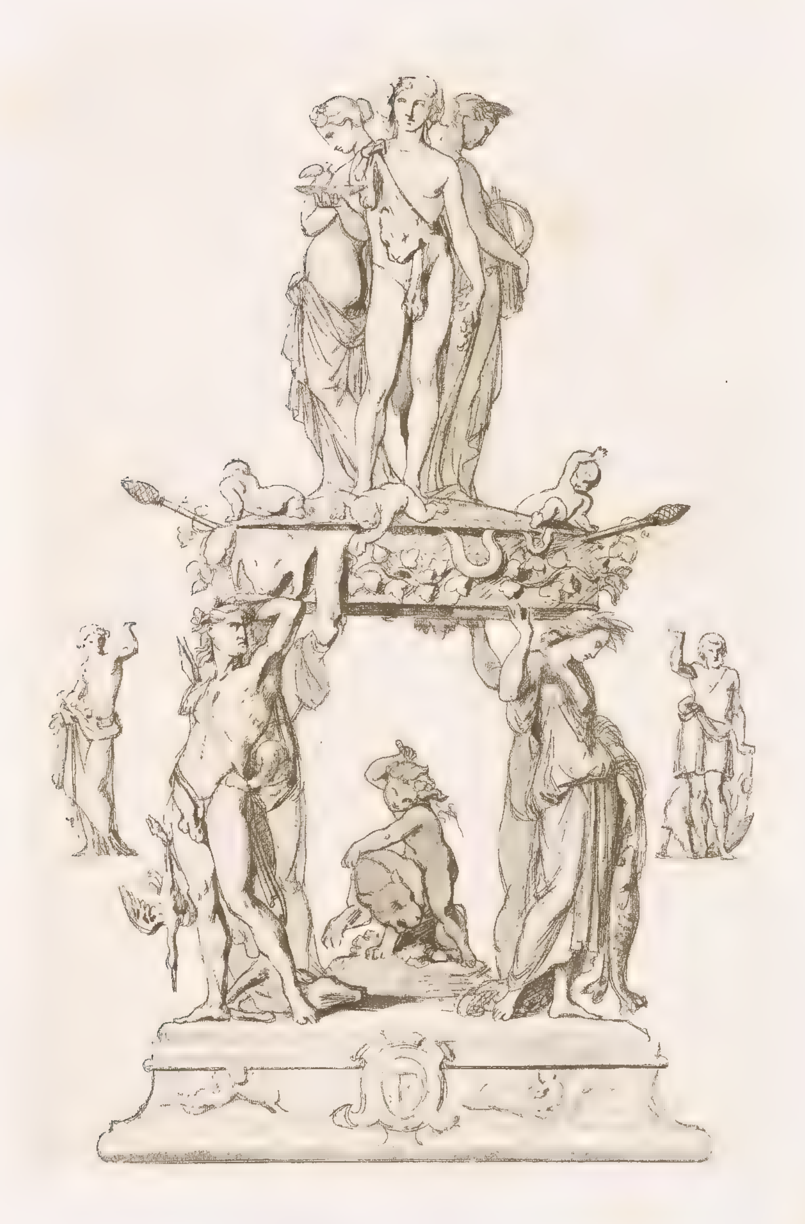
SURTOUT DE TABLE XIXE SIÈCLE

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

On sait quelle place occupe le nom de Jean Feuchère dans l'histoire de l'art romantique. Pendant vingt ans, ses œuvres n'ont cessé de figurer avec honneur au Salon. Mais, en même temps qu'il exécutait dans l'espace d'une trop courte existence un grand nombre de bas-reliefs et de statues qui ornent les monuments publics et quelques places de Paris, il composait une quantité bien plus grande encore de modèles pour la fabrication du bronze et pour l'orfèvrerie, et notamment des surtout de table qui exigent à la fois une science complète du modelé et le sens fécond de l'invention, une imagination prompte à se renouveler. C'est un dessin de ce genre que nous reproduisons ici. Le groupe principal représente *les Saisons*. En ce dessin, qui n'est qu'un projet, l'artiste n'a indiqué que le Printemps, l'Automne et l'Été, facilement reconnaissables à leurs attributs. Il est probable que, dans la maquette en ronde-bosse qui dut suivre l'adoption du projet, Feuchère aura symbolisé l'Hiver, comme l'Automne l'est ici par un personnage masculin, de manière à équilibrer son groupe. Les trois figures sont debout et portent sur un plateau convexe décoré dans son épaisseur par une frise de feuilles de lierre et de feuilles de vigne se rattachant à des thyrses terminés en pomme de pin et faisant saillie de manière à servir d'anses. Toute cette partie supérieure est soutenue par quatre cariatides espacées représentant la Chasse et la Pêche. Dans la marge, le dessinateur a rapidement tracé le croquis des figures complémentaires : une Pomone et un homme appuyant la main sur un soc de charrue. Au centre des quatre cariatides, un Bacchus enfant chevauche sur une panthère. Sur le socle, un écusson est accoté par des dauphins montés par des Amours.





F.R. — SURTOUT DE TABLE

XIII

J.-J. FEUCHÈRE

SURTOUT DE TABLE XIXE SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

La forme pyramidale de ce surtout est divisée en trois parties superposées. Sur la base, à droite et à gauche, l'artiste a symbolisé le pain et le vin, aliments essentiels de l'homme, par de beaux groupes de quatre figures représentant, d'une part la moisson, de l'autre la vendange. Au centre, sous l'arceau irrégulier d'une grotte, un groupe d'artisans forge les instruments du travail, un soc de charrue, je pense, car l'intention n'est qu'indiquée. Au-dessus, les divinités des eaux épanchent le contenu des urnes fécondes. Au sommet se dresse un dernier groupe de deux figures; l'une représente le dieu de la vigne; l'autre, d'un symbolisme plus obscur en ce dessin resté à l'état de projet, est une figure de femme. Appuyée d'une main sur l'épaule du dieu, elle élève de l'autre un cœur qu'elle semble dérober aux atteintes de l'Amour. L'ensemble du surtout est somptueux et, çà et là, même en cette rapide esquisse, on rencontre les détails de composition les plus heureux. Je citerai particulièrement le motif viril de la forge, et, dans celui de la moisson, la belle figure de femme au repos et la charmante invention de l'enfant couché sur les gerbes. Si dans le motif correspondant la figure de la bacchante est moins correcte, il faut tenir compte à l'artiste de la rapidité de l'improvisation et ne pas perdre de vue que ces dessins ne sont que des projets destinés à être ultérieurement remaniés, corrigés, mais d'autant plus intéressants dans ce premier jet d'invention.

Ce dessin est exécuté à la plume sur un carton verdâtre, avec lavis de sépia et rehauts de gouache en blanc, et signé en bas à droite : *J. Feuchère, 1847.*





XIV

J.-J. FEUCHÈRE

ÉMAUX ET SURTOUT XIXE SIÈCLE

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

Dans la composition de ce projet de surtout représentant le Parnasse, l'artiste, ne pouvant montrer qu'une moitié de l'ensemble, a volontairement exagéré le rapprochement des figures de Muses, de manière à en montrer le plus grand nombre possible, et, en effet, il en montre huit. Il est évident que les groupes devaient s'espacer à l'exécution pour remplir la circonférence du surtout et tourner autour du rocher que domine une figure d'un très beau mouvement, un Apollon jouant de la lyre et emporté par l'irrésistible élan de Pégase. Feuchère aura pensé au mot historique de Napoléon à son peintre L. David. Il a voulu que le jeune dieu fût « calme sur un cheval fougueux ». La partie inférieure du surtout est occupée par les divinités des eaux : un Fleuve, le fleuve classique, à barbe limoneuse, accoudé sur une urne, tenant en main une rame et entouré par des nymphes jouant dans les roseaux. Aux deux extrémités du socle se dressent des bustes de néréides ailées. Le dessin, quoique poussé à l'effet, est exécuté avec la liberté du croquis, tellement que l'artiste a négligé d'indiquer le bras d'une des néréides. Cela ne tire pas à conséquence et l'ensemble conserve un très grand aspect décoratif.

Les quatre médaillons qui accompagnent ce surtout sont des motifs de bacchanales d'un goût charmant ; le dessin de la petite Bacchante lutinée par des Amours, en particulier, est excellent. Feuchère a répété plusieurs fois le sujet de la Bacchante ivre. Il était destiné à être exécuté en émail et l'a été, en effet, dans les ateliers de la manufacture de Sèvres. L'émail est, comme les autres croquis de médaillons, la propriété de M. H. Bouilhet.





XV

J.-J. FEUCHÈRE

DRAGEOIR XIXE SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

Ce n'est point l'aspect général de ce dessin qui nous l'a fait choisir. Il présente, en effet, une certaine ambiguïté de forme que l'artiste doit à tout prix éviter. Est-ce un surtout, c'est-à-dire une pièce d'orfévrerie d'un seul bloc? Dans ce cas, il ne fallait pas adopter le principe décoratif d'une coupe coiffée de son couvercle. Est-ce effectivement un drageoir? Dès lors, pourquoi ces mascarons qui débordent en façon d'agrafe sur le couvercle et sur la coupe à la fois comme pour les rendre inséparables? Le couvercle lui-même, avec sa partie supérieure qui s'évase pour recevoir une figure décorative, a l'air d'une coupe retournée avec son pied. Il en résulte une symétrie par renversement que nous ne saurions offrir comme modèle. Mais si l'ensemble laisse à désirer, il y a dans ce dessin de jolis détails, comme le petit groupe d'enfants battant l'enclume. Toutes les figures, d'ailleurs, sont occupées à des travaux d'orfévrerie. L'une — et non la moins élégante — modèle à la cire, avec l'ébauchoir, une anse de vase; une autre, comme celle qui domine toute la composition, travaille au marteau une pièce de métal; ici un bouclier, là un vase de forme sphérique. Les deux figures de femmes couchées sur le rampant du couvercle, et supportant la plate-forme où repose le Vulcain assis, sont élégantes et dessinées d'un beau trait. Malgré les réserves que nous avons dû exprimer sur le caractère de l'ensemble en ce dessin qui manque de décision et de parti pris, en ses divisions il offre encore un vif intérêt. Il est exécuté à la plume sur un crayonnage de sanguine et ombré de sépia. Dans la marge, l'artiste a écrit les mots : *Dédale*, *Maso-Finiguerra*, *métallurgie*, qui précisent l'esprit de la composition.





XVI

J.-J. FEUCHÈRE

BOUCLIER XIXE SIÈCLE

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

Quoique le bouclier ne soit plus d'aucun usage dans l'armement moderne, la forme en est si belle et se prête si bien au caprice de l'invention décorative, que nos grands artistes orfèvres fréquemment l'ont reprise pour en faire des pièces d'apparat. Après avoir adopté le contour élégant de l'écu ovale se terminant en pointe, Feuchère en a diminué le champ en l'encadrant d'une frise de rinceaux en bordure, dans laquelle il a inscrit une ellipse à peu près régulière pour y établir la composition principale. Le sujet de cette composition est *Jupiter foudroyant les Titans*. Sur un amoncellement de rocs énormes sans cesse grossi de leurs mains, les Géants escaladent le ciel et portent dans les hauteurs de l'empyrée la menace d'immenses torches en feu. Soutenu par l'aigle qui plane d'un large vol au-dessus des assaillants, le dieu brandit la foudre, choisit et frappe à coup sûr ses victimes qui retombent sous le poids des lourds quartiers de rocs qu'elles avaient soulevés. Dans le groupe des Titans, composé d'une quinzaine de figures, les attitudes sont héroïques, trouvées et dessinées par un grand artiste. Au-dessous de l'ellipse, l'artiste avait à remplir le compartiment triangulaire qui forme la pointe du bouclier. Une seule figure y suffit, celle de Tisiphone qui avait la garde du Tartare où les Titans furent précipités après leur défaite. Feuchère a donné à cette furie un buste de femme ailée et tenant en ses mains de longues torches enflammées; le corps se termine par une double queue de poisson dont les circonvolutions s'enroulent sur les eaux du Phlégéthon. L'artiste a signé et daté ce superbe dessin : *J. Feuchère, 1836.*





XVII

J.-J. FEUCHÈRE

AIGUIÈRE XIXe SIÈCLE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Appartenant à MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

Ce n'est pas le moindre mérite de Feuchère que la sollicitude intelligente avec laquelle il cherche à mettre la décoration en harmonie avec l'objet destiné à la recevoir. Dans un surtout de table, par exemple, il symbolisera le pain, l'eau et le vin. Ayant ici à décorer une aiguière, il emprunte tous les éléments de l'ornementation à la mythologie des eaux. L'anse est formée par une élégante figure de sirène dont la queue squameuse accomplit une double révolution autour d'une tige fixe. Sur la hanche du vase il dispose une frise de dieux marins et de centaures aux pieds palmés, soufflant dans des trompes en forme de coquille, jouant et se poursuivant à la surface des eaux. Le pied est formé par un groupe de dauphins adossés que chevauchent des enfants armés de tridents. Sur la panse enfin, il réserve un large médaillon circulaire où il inscrit une Vénus naviguant dans une large conque entourée d'un cortège d'Amours. — On découvre journellement sur les bords du Rhin de la poterie et de la verrerie romaines chargées d'inscriptions plus ou moins longues s'adressant aux buveurs. L'une s'écrie : *J'ai soif;* d'autres disent : *Versez du vin pur,* ou : *Remplissez,* ou encore : *Buvez à loisir, Jouez, Vivez de longues années;* telle aussi se souvient d'avoir porté dans son sein « les délices du dieu de la vigne[1] ». Cette façon naïve de faire parler les vases et de les associer aux joies des convives a été remplacée, au grand profit de l'art décoratif, par le symbolisme plastique, dont notre dessin présente un aimable exemple. Il est exécuté à la plume sur un premier crayonnage de mine de plomb et ombré de sépia.

1. Voir *Anatomie des vases grecs*, par W. Frœhner. Paris, 1876 chez A. Detaille.





XVIII

CLAUDE GILLOT

PANNEAU DÉCORATIF ET COSTUMES XVIIIE SIÈCLE

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Appartenant à M. E. Guichard

Lorsque Watteau quitta Valenciennes sans argent et sans habits pour venir à Paris, l'aveugle Fortune le conduisit dans l'atelier d'un barbouilleur, entrepreneur de tableaux de sainteté, qui avait devancé notre temps en inventant la division du travail. Parmi les manœuvres chargés de peindre qui les ciels, qui les têtes, qui les draperies, Watteau avait la spécialité des *saint Nicolas*. Quand il put sortir de cette boutique, c'est chez Claude Gillot que Watteau se présenta. Cela seul est un titre d'honneur pour l'artiste dont nous reproduisons ici deux dessins. Ce Gillot n'était pas le premier venu. Élève de J.-B. Corneille, il se fit recevoir de l'Académie, en 1715, quoiqu'il n'eût montré aucune aptitude à suivre son maître dans la voie des *mythologies*. Il avait le goût de l'ornement, s'y livra et y apporta une amusante fantaisie où l'on trouve des réminiscences de Bérain comme dans le panneau décoratif que nous publions. Il avait l'imagination fertile et variée, composait avec une égale facilité des projets de tapisserie, des modèles d'ameublement, lustres, pendules, miroirs, dans le style de la Régence, qui annonce déjà le style Louis XV plus tourmenté. On lui demandait aussi et il exécutait des motifs d'ornement pour l'arquebuserie. On connaît de lui enfin des costumes de théâtre, des masques de la Comédie-Italienne, si souvent repris depuis avec tant de supériorité par son élève. La planche que nous donnons ici montre le double talent du dessinateur comme peintre d'arabesques et peintre de costumes.





XIX

J.-B. HUET

MODÈLE POUR TOILE IMPRIMÉE, STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

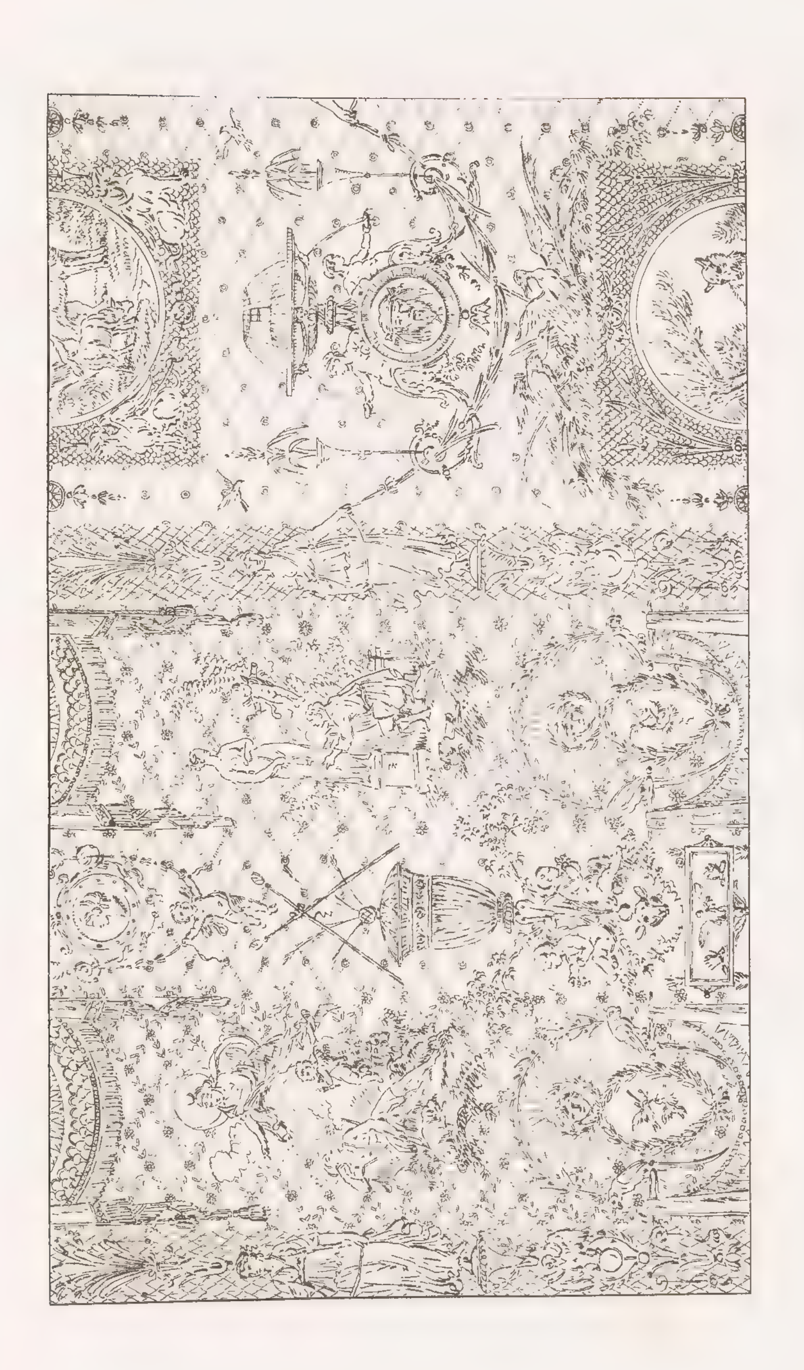
Collection de M. Poterlet

Ce modèle a été exécuté par la manufacture des toiles peintes de Jouy-en-Josas, fondée en 1759 par Ch.-Ph. Oberkampf et, comme tous les modèles du même genre, il était destiné à être gravé sur planches plates pour l'impression des indiennes et des cretonnes d'ameublement.

C'est une disposition de deux bandes d'inégale largeur, l'une claire, l'autre foncée. Dans la plus claire alternent sur un fond treillagé deux motifs : *le Loup et l'Agneau,* dans un encadrement d'écailles où courent des roseaux posés sur la tête de Chimères accroupies; et une fontaine à jets retombants, soutenue par deux figures dont le corps se termine en feuille d'acanthe et appuyées sur un médaillon décoré d'une figure de dieu aquatique. Ce dernier motif est suspendu sur une guirlande dont les bouts sont tenus par d'élégantes figures de femmes qui alternent avec des chouettes, des palmes, des chapiteaux dans la bordure de la grande bande plus chargée de travail.

Ici, au-dessus de médaillons laurés où s'inscrivent des perroquets perchés et un vol de colombes se becquetant aux rayons d'un soleil louisquatorzien, on distingue deux nouveaux sujets : d'un côté Diane et Endymion, de l'autre Galatée et Pygmalion. L'Amour est présent dans les deux scènes, qui sont l'une et l'autre dominées par une draperie retombante et séparées par un intervalle où se succèdent de bas en haut un cartouche avec des ébats de papillons, un vase à boire couronné par des pampres à pommes de pin au-dessus desquels un Amour se balance à une guirlande suspendue aux supports d'un médaillon de femme. Des ramages de fleurs servent de fond à ces gracieux dessins qui, n'étant tracés qu'au trait, laissent à l'étoffe le caractère essentiel de mobilité dont le principe, avant toute chose, devait être observé.





XX

J.-B. KLAGMANN

SURTOUT DE TABLE XIXe SIÈCLE

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de MM. P. Christofle et H. Bouilhet, orfèvres

Divisé en plusieurs parties, allégé sur certains points, ce projet de Klagmann a fourni les éléments d'un service de table complet : surtout, compotiers, candélabres, etc. Ici l'artiste a concentré dans un seul dessin les divers motifs de la décoration : *la Vigne* et *la Musique*. La vasque circulaire est posée sur un pied décoré de grappes vers lesquelles s'élèvent des panthères de Bacchus rampant sur des consoles renversées et s'appuyant sur un vase où l'ornementation de feuillage s'ouvre pour former le cadre d'un écusson. Les anses sont formées par des enroulements de longues palmes s'agrafant à la vasque par des grappes et courant sur ses bords pour rejoindre un mascaron central. Au centre se dresse une stèle où s'enroule un serpent, surmontée par une élégante figure de femme dansant et frappant des cymbales. Cette figure, jeune et charmante, est enveloppée de légères draperie flottantes et voltigeantes, comme d'une écharpe d'Iris. Sur les anses sont assis de petits génies ailés. L'un pousse l'archet cintré sur les cordes d'une *viola di gamba ;* l'autre souffle dans une sorte de flûte et frappe avec une mailloche sur la peau d'un tambourin de forme allongée.

A l'exécution définitive en orfèvrerie, le socle sur lequel posent les panthères a été supprimé ; la stèle disparaissant du centre de la vasque est devenue le fût des candélabres. Les autres motifs n'ont pas varié, mais se sont multipliés au moyen de combinaisons diverses.

Cet élégant dessin est exécuté à la plume et lavé d'encre de Chine.





J. B. KLAGMANN SURTOUT DE TABLE

XXI

LA LONDE

DILIGENCE ET COUPÉ DE STYLE LOUIS XVI

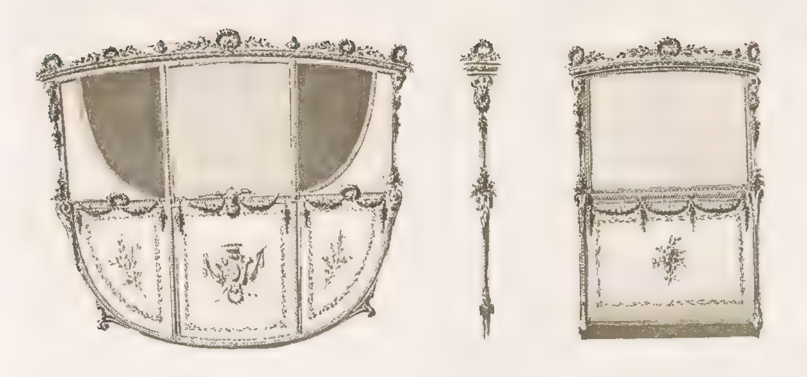
D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

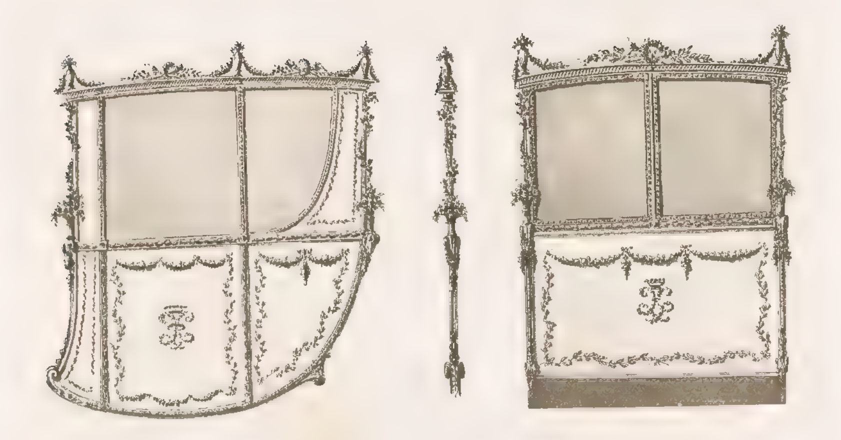
Collection de M. E. Guichard

LA Londe lui-même donne le nom de diligence à la voiture en forme de vis-à-vis que nous reproduisons. C'est bien un vis-à-vis, en effet. D'après le dessin de la face placé à droite, on remarquera que la caisse est très étroite et ne peut recevoir, dans sa largeur, qu'une personne sur chacune des deux banquettes. Le coupé, beaucoup plus large, est disposé pour recevoir deux personnes côte à côte. Les deux voitures ont été faites pour la même destination. C'est le même style et le même chiffre, deux C adossés, timbrés de la même couronne de fantaisie. Sur le panneau de la diligence le chiffre s'enlève en ovale sur un écu accompagné de drapeaux entrecroisés et relevés.

Le style, de pur Louis XVI, n'affecte aucune sévérité. Ce n'est pas se hasarder beaucoup que d'attribuer à la diligence et au coupé une destination galante. Le caractère de la décoration est déterminé par les ornements des pieds cormiers que l'artiste a pris le soin de détacher des profils et de dessiner de face. Dans l'un et dans l'autre, ce qui domine, c'est la fleur ou plutôt la fleurette disposée ici en bouquets dans des vases et s'enroulant en spirale autour des fûts; là, disposée en couronnes où passent des guirlandes de feuillage rattachées par des têtes d'Amours. La galerie du coupé porte, en outre, le trophée du temps : le carquois et le flambeau allumé se croisant dans une couronne fleurie. Toutes ces parties sont modelées en relief, comme l'encadrement des glaces fait de rubans de perles. Mais, sur le fond même de la caisse d'un ton clair, la fleur apparaît de nouveau, bordant de légères peintures le tracé des panneaux, y courant en rubans ondulés ou rigides et s'y épanouissant en rameaux délicats.







LALONDE DILIGENCE ET COUPE

XXII

CH. LE BRUN

CARTOUCHE DE STYLE LOUIS XIV

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de M. Beurdeley

C'EST de l'époque où l'artiste dessina ce cartouche que date la grande fortune de Le Brun. Il venait d'achever, en concurrence avec Le Sueur, la décoration de l'hôtel du président Lambert, 1649; le surintendant Fouquet lui fit une pension de 12,000 livres et lui confia les peintures du château de Vaux. Ce fut chez le ministre que Le Brun connut le cardinal Mazarin qui le présenta à Louis XIV dont il devint peu à peu le premier peintre. Le Brun fut le grand dessinateur du siècle. C'est lui qui de toutes pièces créa le style Louis XIV; il ne lui suffit pas d'en être l'inspirateur, comme plus tard Louis David pour le style néo-grec de l'Empire. Nommé directeur des Gobelins, où étaient établis les ateliers de tapisseries, de meubles, d'orfèvrerie, de mosaïque et de marqueterie de la couronne, il dessinait lui-même tous les modèles et en surveillait l'exécution. Le cartouche que nous reproduisons ici est composé pour recevoir l'écusson aux armes de Fouquet : un écureuil avec la devise : *Quo non ascendam*. Cet écusson simulant le bois sculpté en volutes et repercé, se terminant à la pointe par un mascaron grotesque, est supporté par deux figures de femmes tenant des guirlandes de laurier. Elles sont vues de trois quarts, l'une de face, l'autre de dos, et celle-ci élevant une clef. Ces figures, nues jusqu'à la ceinture, se prolongent par des enroulements de feuillage qui occupent le champ de la composition. Au-dessus de l'écusson, deux Amours soulèvent une couronne de marquis et une banderolle où se lit la devise de Fouquet; au-dessous un lion et un chien symbolisent la Force et la Fidélité.

Ce dessin est exécuté à la plume et lavé de bistre sur dessous de crayon.





XXIII

MARÉCHAL

FOND D'APPARTEMENT STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de M. le baron Pichon

Le centre est occupé par un grand panneau de tapisserie représentant les trois Parques dans une composition serpentine d'un goût charmant, à la Boucher. Dans les airs un petit Amour porte à la fois un écusson au chiffre D M enlacé et une couronne de roses qu'il présente à la vierge Clotho qui préside aux naissances, jeune et souriante ici, sur les nuées où elle est assise le fuseau en main. Au-dessous d'elle, Lachésis, jeune aussi, qu'approche aussi l'Amour, mais déjà plus grave cependant, retord le fil de vie que s'apprête à couper la troisième Parque, Atropos, vêtue de deuil, sinistre, appuyée sur un fût de colonne tronquée au bas de la composition. De chaque côté du trumeau est percée une large fenêtre à deux vantaux mobiles surmontés d'une imposte fixe également vitrée. Les fenêtres sont encadrées dans une riche moulure de bouquets trifoliés et reposent sur une double plinthe décorée alternativement d'une lyre et d'un brûle-parfums en forme de trépied entourés de lauriers. Au-dessus de l'un des trépieds on remarque un soleil rayonnant. A travers le vitrage apparaissent des vues : à gauche, des voyageurs suivant une route dans une vallée bordée de collines où l'on voit d'un côté un sapin incliné, de l'autre un temple antique; à droite, une large chute d'eau dans un paysage accidenté de rochers, d'arbres et de silhouettes de temples. Devant les fenêtres d'épais rideaux se drapent en larges plis d'un grand goût.

Ce dessin à la plume, lavé d'encre de Chine et d'aquarelle, est signé et daté : *Maréchal, 1780*. Dans le haut on lit cette inscription manuscrite : *Vis-à-vis des croisées du grand Salon de Craone pour être exécuté en tapisserie de Beauvais.*





XXIV

C.-P. MARILLIER

FRONTISPICE DE STYLE LOUIS XV

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL

Collection de M. Ch. Wagner

C'EST pour les *Idylles de St-Cyr*, qui font partie des poésies fugitives de Dorat, que ce gracieux frontispice a été composé. Le titre s'inscrit dans un médaillon réservé au centre d'une fontaine rocaille dont le fronton, formé d'une volute, supporte les deux initiales A et L dans une couronne de roses et deux aigles aux ailes déployées. Le corps de la fontaine est de forme convexe, orné de quadrilles, de panneaux, et se soude à la base par une large coquille verticale contenant un dauphin qui jette par les naseaux et par la bouche, en filets et en nappe, de l'eau qui s'épanche dans un bassin. Dans la vasque fleurit un grand lis penché et sur le bord est assis un Amour souriant qui attache, en guise de corde, une guirlande de fleurs à un arc de proportions énormes. Le contraste est piquant et symbolise la puissance du petit dieu. Des feuillages et des vases latéraux accompagnent la fontaine qui est placée dans un décor de jardin avec escaliers, colonnades, sphinx, cimes d'arbres, etc.

En regard du dessin original de Marillier, nous avons tenu à mettre la gravure qui en a été faite par E. De Ghendt et qui se trouve dans les éditions des *Idylles* de Dorat. Il est impossible de travestir d'une façon plus lourde la grâce facile, ingénieuse, baroque et charmante de l'aimable artiste. Ce De Ghendt, un Flamand, n'a rien compris à toutes ces antaisies spirituelles. Il a fixé, immobilisé dans la glace de son dur burin cette flamme vive et légère, creusé un sillon brutal où Marillier avait à peine égratigné, quelquefois effleuré seulement. Rien ne saurait mieux prouver l'importance qu'il y a à faire passer sous les yeux des amateurs et des artistes les œuvres originales des maîtres.







XXV

DANIEL MAROT

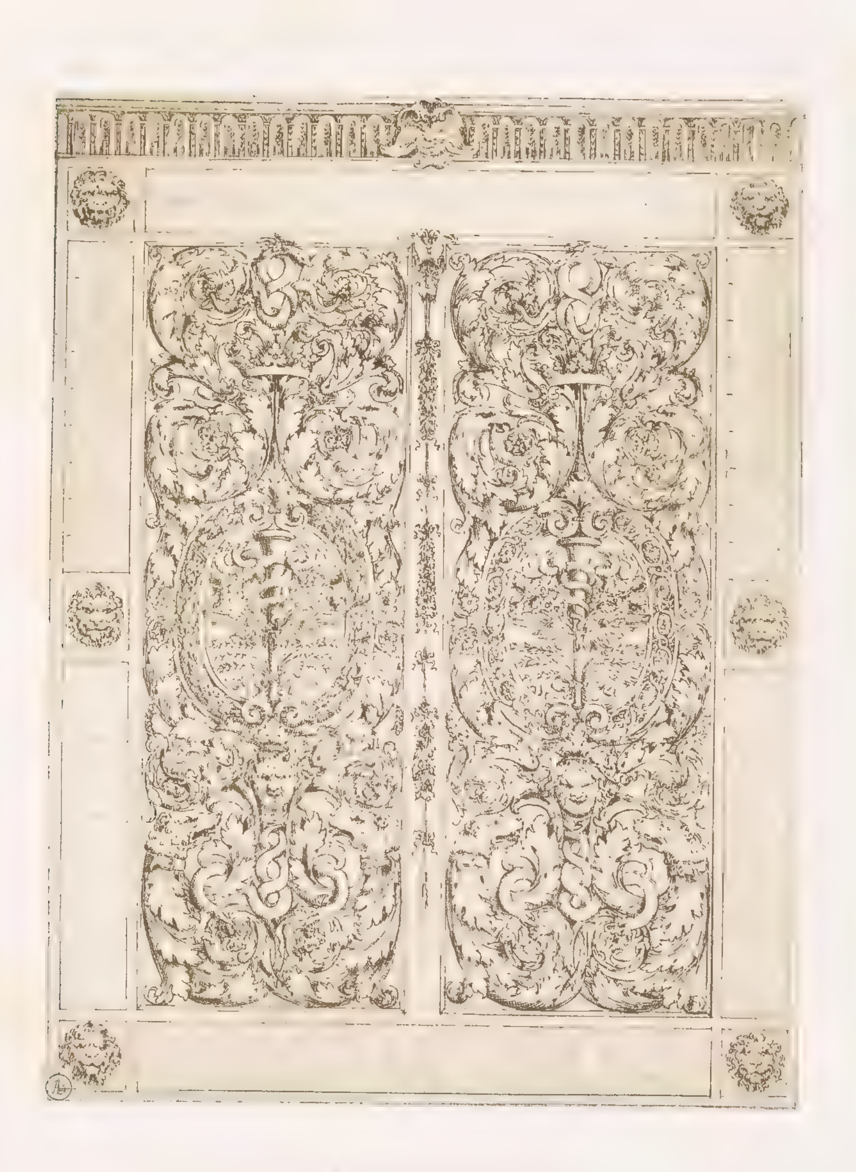
GRILLE DE STYLE LOUIS XIV

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de M. Bérard

CHACUN des deux vantaux dont se compose cette belle grille est décoré d'un grand écusson ovale, qui nous est bien connu pour avoir été répété dans l'admirable grille en fer forgé provenant du château de Maisons et placée aujourd'hui à l'entrée de la *Galerie d'Apollon*, au Louvre, du côté de la rotonde. Le motif décoratif de cet écusson est un caducée en forme de flambeau antique, autour duquel s'enroulent non point deux, mais quatre serpents, et accosté de rameaux de chêne, d'ailes et d'épis retenus par des rubans. La bordure diffère dans chaque écusson, étant formée dans l'un par une couronne de feuilles, dans l'autre par des fleurons autour desquels circule une chaîne. La décoration générale se compose de magnifiques rinceaux de feuillage se terminant par des têtes de chien dans le bas, par des têtes d'aigle dans le haut. La partie supérieure des rinceaux enveloppe une couronne de marquis au-dessus de laquelle se tordent des serpents enlacés. D'autres serpents, sortant d'un mascaron et venant mordre les fleurons des rinceaux, décorent la partie inférieure. A cette extraordinaire profusion d'ornements, Marot oppose le calme d'un encadrement à surface lisse où se détachent six mufles de lion, largement espacés. Une frise d'arcades continues, rompue au centre par un mascaron, domine toute la composition. Quels merveilleux artistes que ces ouvriers du fer qui pouvaient forger au marteau une telle page, chargée de menus détails, d'une délicatesse infinie, comme le serait une guipure, et si large, si forte en même temps et si résistante, sur un simple dessin à la plume, comme celui que nous avons sous les yeux!





XXVI

J. ÉSAÏE NILSON

DESSUS DE PORTE DE STYLE LOUIS XV

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. Poterlet

Il ne nous était guère connu, cet Ésaïe Nilson, ce peintre et graveur d'Augsbourg dont nous reproduisons ici deux jolies compositions de dessus de porte. Il n'en faut pas davantage cependant pour graver son nom dans la mémoire des amateurs.

L'Amour au château, l'Amour aux champs : les deux motifs sont tout à fait aimables et composés avec un goût exquis. En l'un et l'autre panneau, le groupe des figures principales est isolé du paysage par un cadre fictif : ici une bordure en écorce d'arbre déchiquetée d'une façon rustique et se découpant au sommet en forme de vase fleuri; là un simple cercle d'or. Au château, le chevalier tient tendrement enlacée dans un bras la jolie marquise qui sourit et baisse les yeux aux compliments du galant. Un négrillon présente aux deux amants une corbeille dont les fleurs débordent. Le fond du panneau est occupé par un paysage pompadour : charmilles découpées en arceaux symétriques prolongeant des architectures à balcons, peupliers en obélisque, coudriers en éventail, cactus couronnant des vases de pierre, rosiers empotés dans des vases de Chine, et, dans cette tendresse du vert, le vol rose d'Amours aux ailes de papillon et portant le parasol à canne longue; puis la fusée blanche d'un jet d'eau. En fait d'accessoires, je ne vois qu'un arrosoir renversé, un rateau et une pelle au bas de la composition qui repose sur une assise d'ornements chantournés et tarabiscotés du style Louis XV le plus fou. Aux champs, l'Amour se fait mélomane. La bergère à houlette écoute ravie les doux propos d'un joueur de vielle assis auprès d'elle sous la coudrette; le groupe tourne le dos à un ménétrier. Une rue de village forme le décor. Un panier fleuri, un mouton, des enfants jouant de la cornemuse ocupent le premier plan de la composition. Ces adorables dessins à l'encre de Chine, sont traités d'une touche si sûre et si vive qu'on y lit comme le ton et la coloration d'une peinture.





XXVII

NOLLET

DEUX PANNEAUX DE STYLE LOUIS XV

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard

Ces deux compositions font partie d'une suite des *Quatre Éléments*. Nous en reproduisons deux qui donneront une idée suffisante de la série.

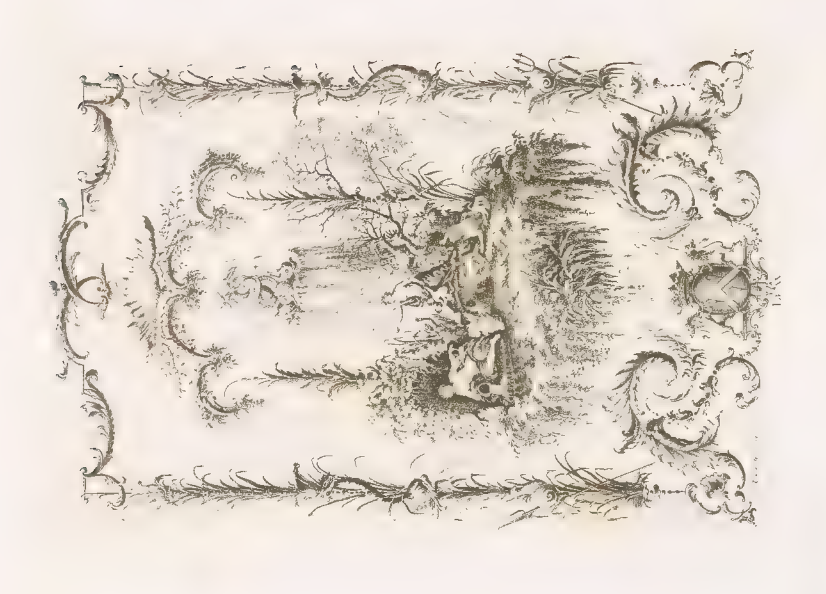
1° *Le Feu*. — Le motif central représente Vulcain et Vénus. Vulcain est assis sur le bord d'une enclume; du bras droit il s'accoude sur un casque inachevé et tient de la main gauche un marteau. A ses pieds on voit un bouclier, des flèches et des tenailles. La déesse, portée par une grande nuée d'où s'échappent mille éclairs, approche de son époux et semble lui donner des ordres. Une draperie la voile à mi-corps, d'une main elle cache un de ses seins. Vénus ne se fait impérieuse et pudique que pour Vulcain. La scène se passe dans un paysage d'automne appuyé sur des lambrequins retombants et limité dans le bas par un large ruban plissé en escalier. Un ornement rocaille encadre la composition qui se termine dans le haut par une sorre de dais déchiqueté, au sommet duquel repose une salamandre au milieu des flammes et entre deux pots à feu.

2° *L'Eau*. — La bordure est conçue dans le même style avec quelques variantes de détail : plantes aquatiques, coquilles, escargots, dauphins. C'est un groupe de trois dauphins qui couronne aussi la fontaine au bas de laquelle, comme sujet principal, se jouent des nymphes des eaux et des enfants.

Dans la bordure inférieure de chaque panneau, on retrouve les mêmes armoiries : d'azur, au chevron d'or, accompagné de trois clous, deux en chef, un en pointe; l'écu timbré d'une couronne ducale; pour supports, deux lions passant.

Ces jolis dessins, exécutés à l'encre de Chine en vue de la gravure, sont signés : *Nollet fecit, 1734*.







XXVIII

NICOLAS POUSSIN

TROIS MONTANTS STYLE LOUIS XIII

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. Gatteaux

Il n'y a rien d'improbable dans l'attribution de ces dessins à l'illustre peintre des Andelys. On sait, en effet, que, lorsqu'il quitta son pays natal — où s'était établi Quentin Varin, son premier maître, — pour venir à Paris, sans protection, sans argent, âgé de dix-huit ans, il peignait chemin faisant, afin de pouvoir continuer sa route, des trumeaux et des dessus de porte dans les châteaux qu'il rencontrait sur son passage. Trente ans plus tard, au sommet de la gloire, premier peintre du roi, il ne dédaignait point, à côté des compositions des *Travaux d'Hercule*, à côté des huit cartons de sujets de l'Ancien Testament destinés à être exécutés en tapisserie, il ne dédaignait point de tracer des frontispices de livre et des dessins d'ornement pour le mobilier royal.

L'équilibre du premier montant repose sur une base évasée où s'inscrit un cartel représentant une Vénus couchée; d'une coquille placée au-dessus se détache le faisceau d'arabesques qui s'épanouit symétriquement pour encadrer différents motifs : petits bas-reliefs fins comme des pierres gravées antiques, génies ailés, lions accroupis, cornes d'abondance emplies de fleurs, chimères, vases, rinceaux à tête de chèvre; l'ornement se termine par une fontaine aux jets curvilignes d'où s'élance un Pégase. — Le second montant n'est composé que d'arabesques où alternent, au centre des rinceaux, un écureuil, une feuille et un fleuron. — Le troisième repose sur des pattes de biche repliées et montre une piquante variété de grotesques : oiseaux aux longues pattes, dauphins, médaillons et figurines, termes maintenus entre deux cornes fleuries, chimères, masques, dais à lambrequin, corbeilles et griffons.

Ces dessins sont exécutés à la plume et lavis d'encre de Chine.





XXIX

PRIEUR

PANNEAUX DÉCORATIFS DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard

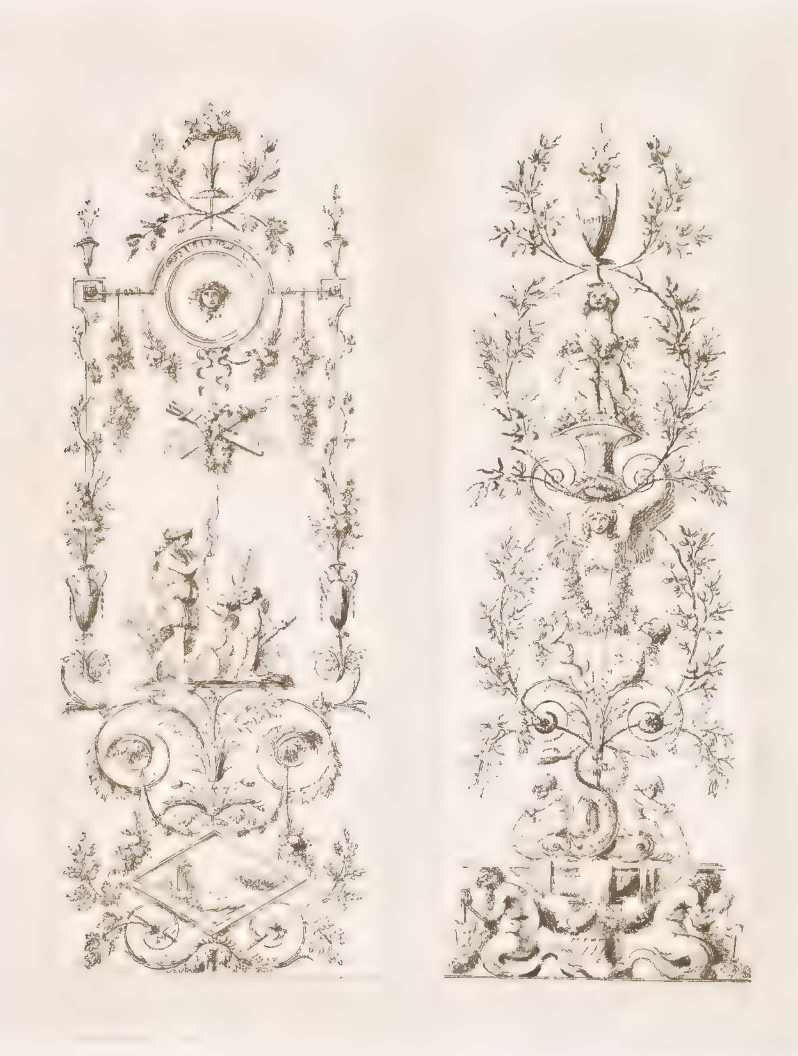
CES panneaux, au nombre de quatre et que nous groupons ici deux par deux, forment série ; ils représentent *les Quatre Saisons.*

1° *L'Automne.* — Le motif central est une figure de Diane que deux Amours cherchent à désarmer. L'un d'eux s'est déjà emparé du carquois ; l'autre se suspend à l'extrémité de l'arc que la déesse souriante défend en l'élevant à deux mains. Quelques arbustes à demi dépouillés de leurs feuilles indiquent la saison. Dans le bas, un cartouche losangé encadre un paysage, une pièce d'eau bordée de taillis et où s'épanchent les eaux d'une fontaine monumentale. Dans le haut, un médaillon circulaire, que décore une tête de Bacchante couronnée de pampres, soutient par un nœud de rubans les attributs de l'Amour : le carquois et le flambeau croisés dans une couronne de roses.

Les trois parties de la composition sont rattachées par des enroulements de feuillage, de fleurs et de fruits.

2° *Le Printemps.* — Au centre, deux Amours nouent une chaîne de fleurs autour d'une gaine portant un buste de Chimère aux ailes étendues se terminant en rinceaux. Au-dessus un groupe d'enfants debout sur une corbeille fleurie soutient un vase d'où s'échappent des flammes. La base de la composition est formée par une fontaine où deux enfants, assis sur des dauphins, vident des coquilles pleines d'eau dans une vasque supportée par des dieux aquatiques chargés de lourdes guirlandes. Des arabesques de laurier circulent et se croisent, encadrant ces divers motifs dans un ornement symétrique de forme ovale.





XXX

PRIEUR

PANNEAUX DÉCORATIFS DE STYLE LOUIS XVI

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard

La série des *Quatre Saisons* se complète par les deux pièces suivantes :

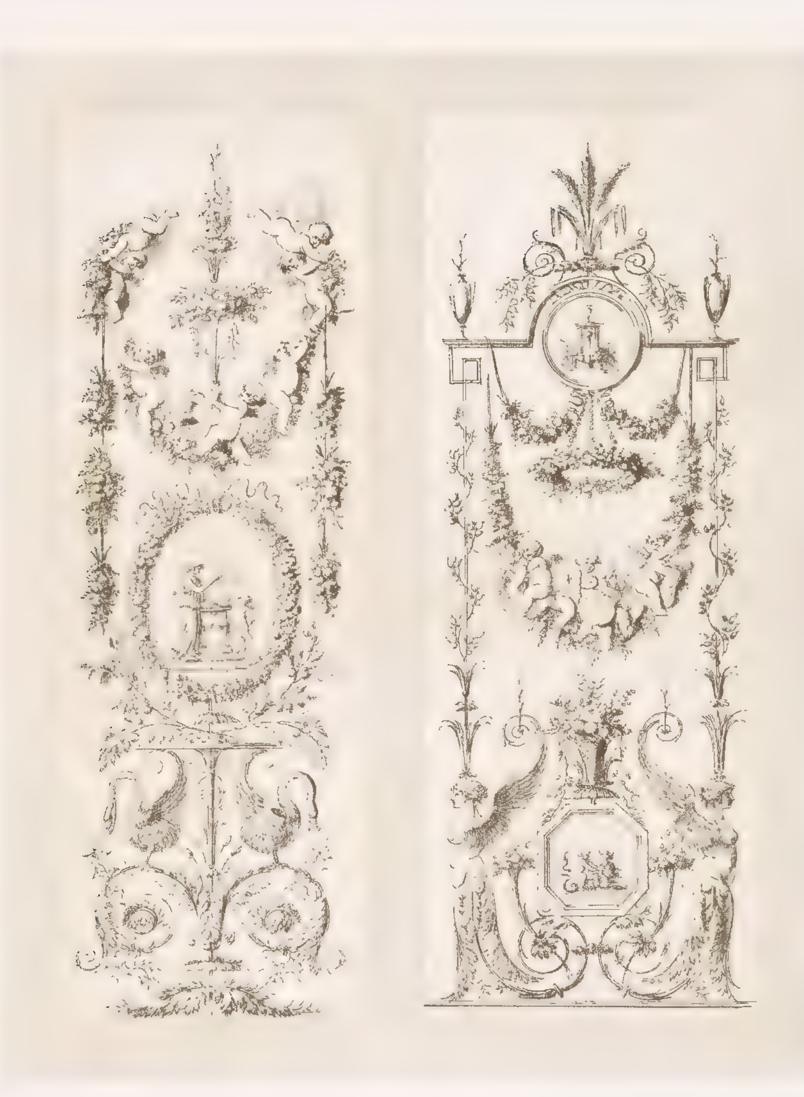
1° *L'Hiver*. — Deux cygnes posés sur des rinceaux de feuillages supportent de leurs ailes déployées une pomme d'arrosoir d'où partent des entrelacs encadrant un médaillon fleuri. Au centre du médaillon, l'Amour chaste assiste au sacrifice accompli par une vestale debout près d'un autel d'où s'échappent des flammes et de la fumée. La composition s'achève en hauteur par un essaim d'Amours suspendant des bouquets à de longs rubans, y rattachant une chaîne de fleurs et soutenant une double gerbe de roses en aigrette.

2° *L'Été*. — La disposition de ce motif est une variante de celle de *l'Automne*. Un léger portique encadre un médaillon circulaire occupé par une fontaine et supporte une couronne et des guirlandes de fleurs où se balancent des Amours. Le cartouche du bas est hexagonal; un enfant y chevauche un dragon nageant. A droite et à gauche, des figures de sirènes aux ailes déployées et dont les corps se terminent par des rinceaux portant sur leur tête le léger échafaudage de baguettes fleuries qui limite la composition. Au sommet, un bouquet d'épis.

Ces quatre modèles sont exécutés à la plume et à la sépia avec indication des ombres portées en gris bleu.

Prieur n'a pas seulement l'imagination décorative. A part quelque maigreur dans la façon dont il termine en rinceaux courts les longues plumes de ses figures ailées, son dessin est souple, abondant et varié. Ses groupes d'enfants, en particulier, sont d'un goût charmant et d'une grande correction.





XXXI

P.-P. PRUD'HON

BERCEAU DU ROI DE ROME STYLE EMPIRE

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de M. Eudoxe Marcille

CETTE admirable composition du grand artiste, qui fut le peintre de prédilection de l'impératrice Marie-Louise, a été exécutée en vermeil, burgau et nacre par Odiot et Thomire. Le meuble, de forme ovoïde, couvert d'abeilles, est supporté par deux figures, la Force et la Justice, représentées l'une et l'autre par des Amours ailés tenant les attributs traditionnels, c'est-à-dire les balances et la massue. A la tête du berceau, effleurant le globe terrestre, une jeune Victoire ailée, drapée, les bras levés, tient à deux mains une double couronne d'étoiles et de lauriers d'où les rideaux s'échappent pour envelopper le meuble au pied duquel se tient un aigle au repos. Sur le champ d'étoiles, des panneaux se détachent des bas-reliefs : l'un, le Tibre, est assis, tenant de la main gauche un aviron, et appuyé sur une urne; auprès de lui sont placés Romulus et Rémus. L'autre représente la Seine assise, la tête couronnée de roseaux et recevant dans ses bras le roi de Rome endormi que Mercure dépose entre ses bras. Le premier de ces deux bas-reliefs est seul indiqué sur notre dessin qui est exécuté à la plume et à l'encre de Chine avec des rehauts blancs sur papier gris. Désigner ce berceau comme appartenant au style Empire, c'est rappeler une date et non caractériser le vrai style du meuble qui échappe à toute classification générale par le génie même du maître qui l'a conçu. Autant le meuble type de l'Empire, chez Percier, affecte les formes rigides et rectangulaires, autant ici toute l'harmonie du meuble est naturellement trouvée par l'emploi des formes souples et caressantes. Le style du berceau n'est point celui d'un temps déterminé, c'est le style unique, inimitable de Prud'hon.





XXXII

PIERRE PUGET

ÉTUDE DE FIGURE DÉCORATIVE XVIIe SIÈCLE

D'APRÈS LE DESSIN ORIGINAL

Collection de Mgr le duc d'Aumale

Non seulement c'est une étude de nu que cet admirable dessin de Puget, mais aussi une recherche ou plutôt une indication précieuse des combinaisons du nu et de l'ornement. C'est une figure de Vénus. Elle est couchée sur un lit, les bras relevés au-dessus de la tête, le haut du corps reposant sur d'épais coussins. Le lit est placé sur une sorte de piédestal décoré de motifs marins. Près de la figure, Puget a écrit de sa main les notes suivantes : « Tout ce qui est en noir est de la dépendance du bronze. » — Le surplus concerne la « couchette en forme de petit navire, lit propre à la fille de l'Onde ». Auprès de la couchette, qu'il montre sur un de ses petits côtés, il écrit encore : « Proue de la grandeur de l'ouvrage et pied du lit ». Ailleurs : « Poupe et dossier du lit. — Planette de Vénus, etc. » A côté d'une grosse pomme : « Prix de la beauté. » Le maître a multiplié sur tous les points de ce dessin les explications nécessaires pour rendre complète l'intelligence de son œuvre. Il attache une telle importance à la partie décorative qu'il la montre sous ses diverses faces. C'est ainsi qu'après avoir dessiné le profil et la « proue de l'ouvrage », il le reprend encore et représente aussi l'aspect du dossier orné d'une grande coquille et d'une étoile. De ce côté, on voit les bras de la déesse en raccourci et repliés sur les coussins.

Ce chef-d'œuvre est tracé à la plume aux encres noire et rouge. Il a fait partie de la collection F. Reiset. Un timbre aux initiales B S se remarque aux quatre coins. Dans le haut de la feuille on lit ces mots : « Je vous engage à garder ce dessin. Il est aussi beau qu'un Michel-Ange. — *L. David.* »





XXXIII

HYACINTHE REGNIER

DEUX PENDULES-ENTOURAGE DE PLATEAU DE STYLE MODERNE

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

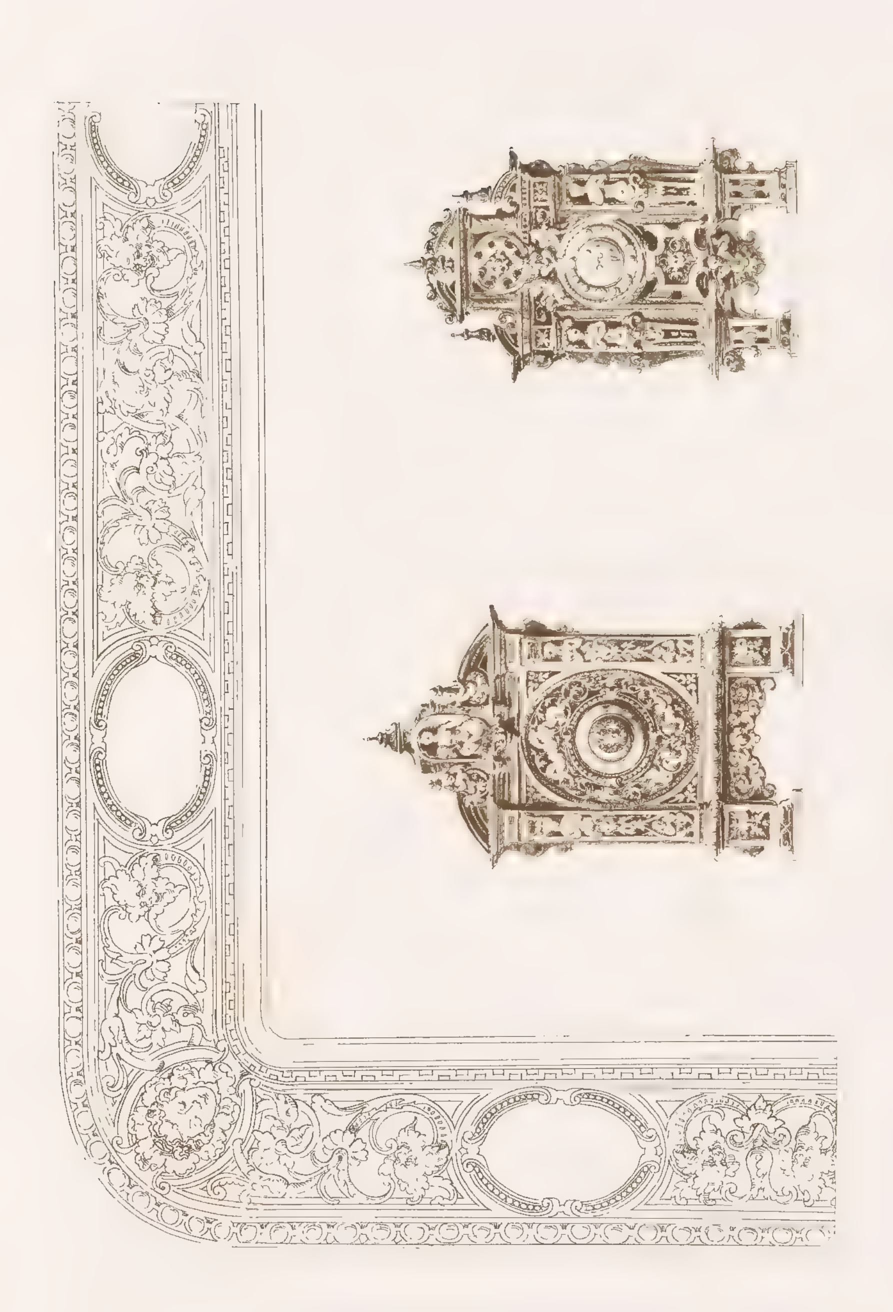
Collection de M. E. Guichard

REGNIER était sculpteur à la manufacture de porcelaines de Sèvres. Il me paraît peu probable cependant que ces dessins aient été composés pour cet établissement. Les projets de pendules avec leur vivacité d'arêtes, la netteté de leurs découpures, la fragilité de leurs saillies, ont été certainement faits en vue de l'exécution en métal : bronze, cuivre ou fer. On sait, en effet, que, malgré le traité qui les attache au service de l'État, bien des artistes des manufactures nationales ne se font heureusement aucun scrupule de mettre leur talent à celui de l'industrie privée. S'ils doivent signer leurs travaux, ils signent d'un pseudonyme.

Le principe décoratif des deux pendules est le même et très simple en apparence, très compliqué ici dans l'application. C'est un cercle inscrit dans un carré exhaussé sur des pieds et couronné d'un fronton. Le projet placé à droite dans notre planche est très inférieur au projet voisin : les dés qui surmontent les pilastres ne sont pas en proportion avec ceux-ci, les figures latérales sont trop dégagées de leurs gaines, celle du Temps dans le socle se présente mal, le double fronton qui domine le premier fronton rompu n'offre aucun intérêt. Dans l'autre projet, la décoration est mieux raisonnée; on n'y trouverait guère à reprendre que le commencement de la niche où l'artiste a placé une statue de la Géographie. La bordure ovale du cadran offre de belles combinaisons de figures et de rinceaux.

L'entourage du plateau est composé en vue de la gravure sur métal; la délinéation en est claire et d'un joli goût.





XXXIV

HYACINTHE REGNIER

THÉIÈRE ET BAS-RELIEF DE STYLE MODERNE

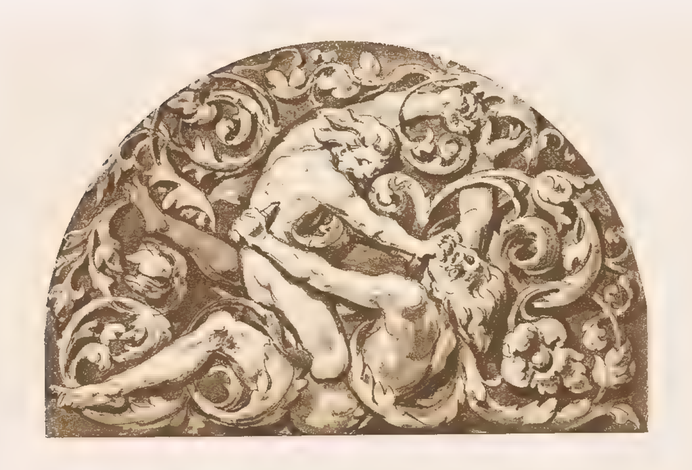
D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. E. Guichard

Le cylindre évasé à la base qui forme le corps de la théière est couvert d'ornements modelés à très bas relief : mascarons, cornes d'abondance, fleurons, rinceaux, volutes, palmettes. Sur ce fond un peu chargé se détache un cartouche rectangulaire dans lequel un Faune ivre, couché sur le sol, élève une coupe pleine de vin. Le sujet est singulièrement choisi, étant donnée la destination du vase qu'il décore, le thé passant, en outre, pour être une importation de l'extrême Orient sans rapport avec la mythologie hellénique et pour agir plutôt sur les nerfs que sur le cerveau. Le corps de la théière est rattaché au pied par un double rang de godrons décroissants; le couvercle également godronné se termine par un bouton de feuillage en fleuron. L'anse très simple est bien en main, mais n'a aucun rapport de style avec la guivre ailée qui sert de goulot et lui fait pendant. Pris isolément, les détails de cette pièce sont bien traités, le caractère de l'ensemble manque absolument d'unité.

Le bas-relief est conçu dans le goût allemand. Il représente dans des enroulements de feuillage deux hommes luttant. Ils sont nus tous les deux. L'un terrassé, renversé, vaincu, pris à la gorge par son adversaire, lui plonge dans le flanc une lame aiguë. Celui-ci se soutenant d'une main aux rinceaux du fond pèse de tout son poids sur l'ennemi et l'étouffe du genou. La sensation de la lutte est bien rendue en cette esquisse destinée, nous semble-t-il, à être sculptée en bois.







XXXV

ROSEX

(DIT NICCOLETTO DA MODENA)

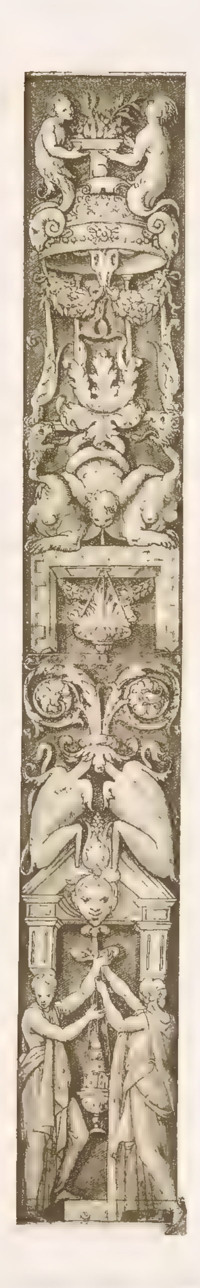
TROIS PANNEAUX D'ORNEMENT XVIᴱ SIÈCLE ITALIEN

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. Bérard

L'ESPRIT de la Renaissance italienne se manifeste d'une façon très complète dans les six panneaux d'ornement que nous groupons ici, trois par trois, en deux planches. C'est à la fois la belle passion de l'art antique retrouvé, librement consulté, interprété, adapté à tout un ordre nouveau de sentiments et de sensations et le souvenir ironique à demi et à demi ressenti des terreurs de l'âge précédent si voisines encore, des visions démoniaques habillées de formes mythologiques en témoignage d'incrédulité. C'est aussi la mise en scène de sujets mystiques, un symbolisme religieux, puis le symbolisme des recherches et des études nouvelles, des sciences, des arts, de la philosophie. L'artiste, hanté par ce pêle-mêle d'idées récentes greffées sur l'ancien fond d'idées catholiques, n'y apporte aucun classement. Toutes, il les confond dans son art comme elles sont confondues dans son esprit, les exprime du bout de la plume, spontanément, au fur et à mesure qu'elles se présentent à sa pensée, qu'elles lui apportent un motif suffisant pour remplir un vide sans la composition, qu'elles lui permettent de varier les détails d'un ensemble et lui fournissent des contrastes piquants. De là résulte le plus curieux amalgame de formes qu'on puisse imaginer, un mélange d'accents singuliers, comme d'une langue récemment apprise, pleine de réminiscences d'une autre langue, un caractère étrange de barbarie et d'atticisme se heurtant et composant au total une formule décorative d'une saveur un peu âpre, mais particulièrement originale et saisissante.




ROSEX

(DIT NICCOLETTO DA MODENA)

TROIS PANNEAUX D'ORNEMENT XVIᴱ SIÈCLE ITALIEN

D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX

Collection de M. Bérard

DANS la notice qui accompagne la première planche des dessins de Niccoletto da Modena, nous avons tenté de définir le caractère complexe de son talent; nous le suivons ici dans le dédale de formes qu'il met en mouvement. Les six motifs se divisent d'eux-mêmes en deux groupes distincts par le motif dominant : dans l'un, des figures de femmes; dans l'autre, des figures d'enfants.

1° Enfants renversés dont les jambes se prolongent en queue de serpent, s'enlaçant dans une sorte de couronnement en forme de cage bizarre. Ils étreignent par le col d'autres serpents dont la gueule formidablement ouverte menace une Faunesse ailée, allaitant, surprise, terrifiée et hurlant de terreur. C'est la figure principale. Elle repose sur un cartouche orné de mascarons et de têtes d'éléphant. Dans le bas de la composition un vase antique est encadré entre deux bas-reliefs d'où s'échappent des grotesques de feuillage.

2° Un enfant portant une couronne de lumière. Le décor est composé d'arabesques de feuillage, de vases et de bucrânes.

3° Enfants jouant avec des guirlandes de fruits, sirènes, bucrânes, monstres marins, vases enroulés de serpents et de volutes.

4° Deux femmes drapées attachant un encensoir, bucrânes, animaux fantastiques à col serpentin, sphinx, arabesques de feuillage.

5° Deux femmes tenant une sphère, termes de femmes, chimères, enroulements de feuillage, médaillons et bas-reliefs.

6° Parques assises sur un vase, enfants, chimères, néréides dans des arabesques.

Tel est le mobilier décoratif de l'œuvre de Rosex, symboles dont la clef est désormais perdue, rébus piquants qui amusent le regard plutôt qu'ils n'occupent l'esprit, formule d'art saisissante par son curieux mélange d'héroïsme et de barbarie.







XXXVII

CARROSSE DE GALA STYLE LOUIS XIV

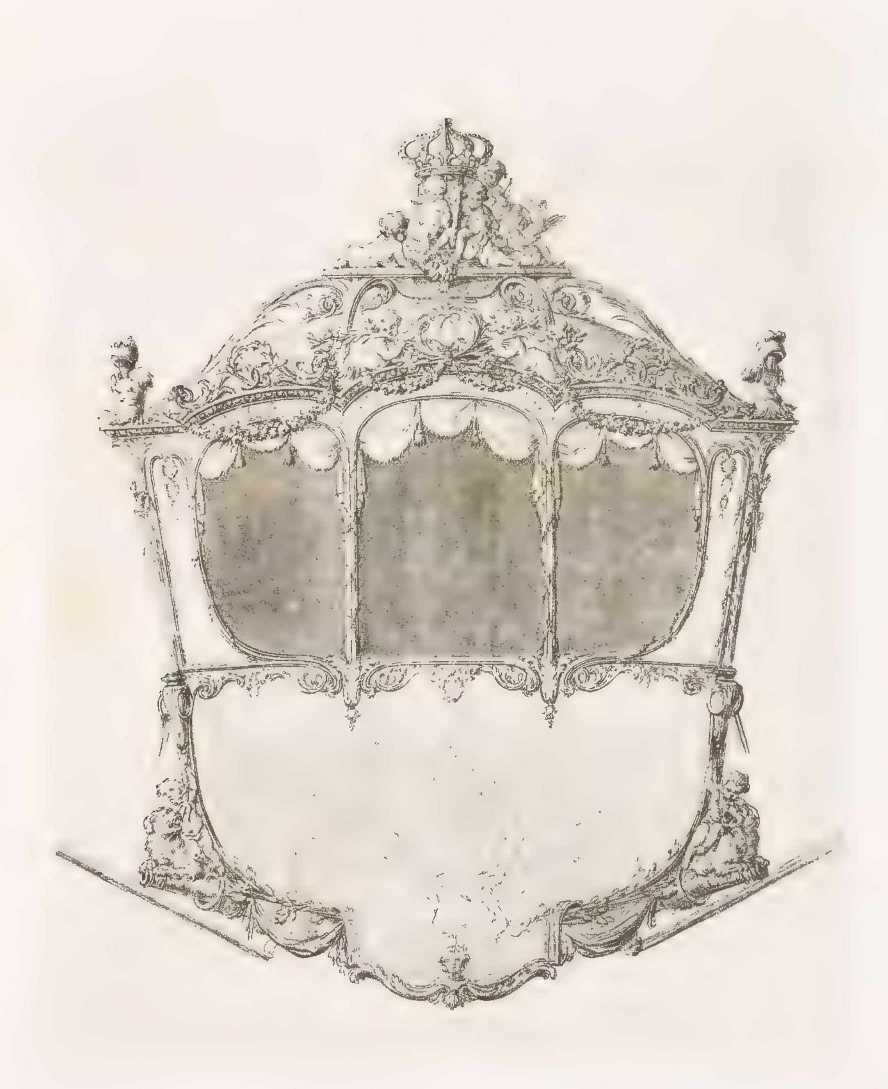
D'APRÈS UN DESSIN DE MAITRE INCONNU

Collection de M. Bérard

Il n'en existerait pas d'autre témoignage, que ce dessin seul suffirait à nous révéler la magnificence extraordinaire de la cour du grand roi. Il nous fait voir le profil d'un carrosse de gala à trois glaces avec leurs rideaux relevés. Le haut des palmiers servant de pieds cormiers est décoré par le glaive et la main de justice suspendus au dessous de trophées d'armures en ronde bosse, posés aux angles de la galerie dont le centre est formé par le chiffre royal que soutiennent deux génies chargés de branches de lis naturelles. De longues palmes rattachent cette galerie au couronnement d'une somptuosité alors sans précédent. Un groupe de six petits génies porte la couronne de France. Chacun d'eux représente une des vertus de la royauté caractérisée par des attributs différents : une massue, symbole de la Force; les balances, symbole de la Justice; le coq, symbole de la Vigilance; le mors, symbole de la Prudence; la corne débordante de fruits, symbole de l'Abondance; le miroir, symbole de la Vérité. La caisse repose sur une assise de canons, de drapeaux couchés et de lauriers que recouvre à leur point d'intersection un lambrequin où s'épanouit un soleil rayonnant. Au dessus, les vieux enfants, Hercule et Neptune, forment groupe avec des lions. Toutes ces figures sont en haut relief ou en ronde bosse; elles servent d'encadrement au panneau central de la caisse décorée par une peinture dont la composition n'est ici qu'indiquée d'un trait de crayon rapide. Elle montre des Victoires présentant deux écussons aux armes de France à l'assemblée des dieux païens réunie sur l'Olympe.

Ce dessin est exécuté à la plume et au crayon avec une liberté de main, une richesse de conception, une abondance d'imagination absolument magistrales.





XXXVIII

MODÈLE D'ÉPINETTE STYLE LOUIS XV

D'APRÈS UN DESSIN DE MAITRE INCONNU

Collection de M. Bérard

L'ÉPINETTE est posée sur quatre pieds terminés par des pieds-de-biche peints en bleu, comme la caisse elle-même, et décorés d'ornements chantournés et dorés, sculptés dans le bois. Sur ce fond bleu se détachent, dans la partie plane de la caisse correspondant au clavier, une musette et des fleurs; dans la partie cintrée, corresponpnta aux cordes, un violon et une flûte croisés en trophée. Mais cette caisse est recouverte et enveloppée à mi-hauteur d'un dessus en étoffe brodée de soie de couleur sur fond blanc. La bordure est faite d'un ornement courant de feuilles et de fleurs légères où se développent de jolis motifs de décoration. Au-dessus du clavier, c'est un duo d'Amours dos à dos et faisant rage, l'un d'un violon, l'autre d'un tambour de basque. Au-dessus de la queue, c'est un trophée de masques, un jeté d'oiseaux, puis un singe et un écureuil se faisant la nique aux deux extrémités d'une guirlande qu'ils soutiennent.

On voit de ces clavecins dans tous les intérieurs du temps. Ils y mettent une aimable et douce et chantante lumière. C'est sur un clavecin de cette sorte que Mozart enfant, arrivant à Paris, se fit entendre dans le cercle de la grande artiste du temps, la marquise de Pompadour, y joua de ses petites mains ses premières compositions faites pour le son étouffé, aigrelet, maigre et pincé de l'épinette, ses sonatines dans le style d'Haydn, ses variations sur l'air de : *Ah! vous dirai-je, maman?* ou sur le *Menuet de Monsieur Dupont,* fleurettes musicales qui se mariaient délicieusement aux fleurettes et aux grotesques de soie de l'ameublement.

Ce dessin est exécuté à la plume et lavé d'aquarelle.





XXXIX

CRÉDENCE DE STYLE LOUIS XIII

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL DE MAITRE INCONNU

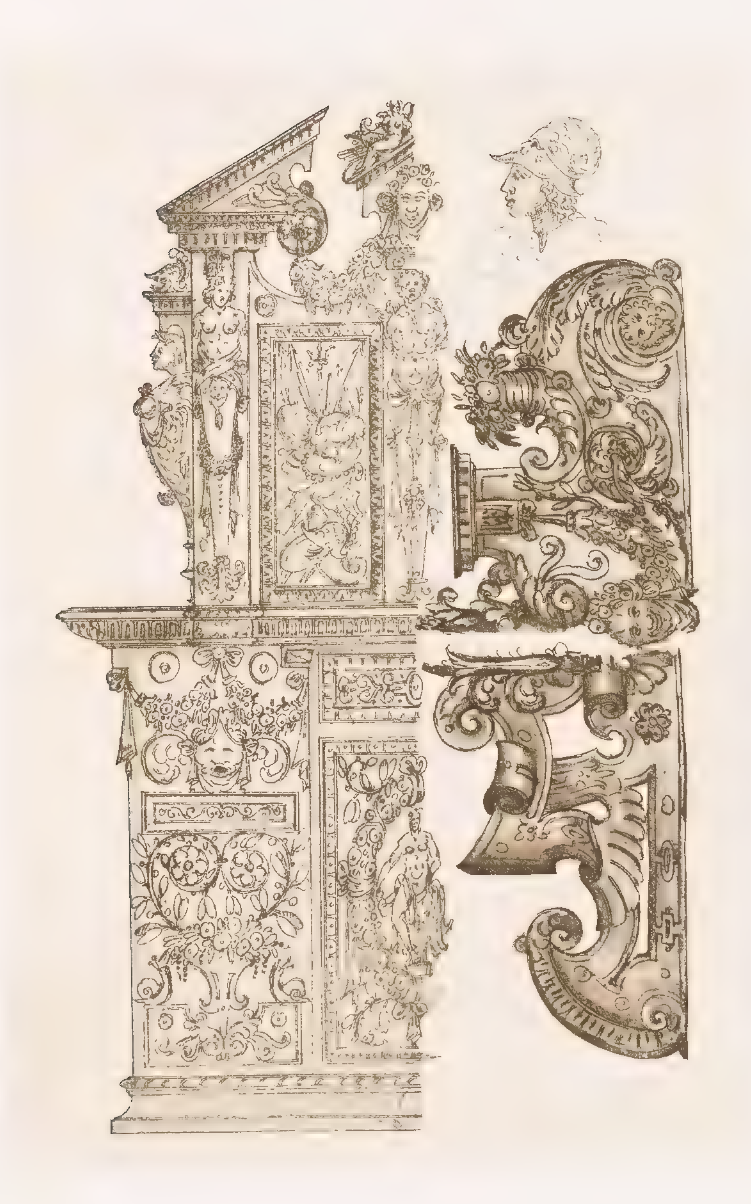
Collection de M. Beurdeley

Le premier modèle ne présente que la moitié de la crédence. L'autre moitié se suppose aisément, n'étant qu'une réplique retournée de celle que nous avons sous les yeux. C'est un meuble à deux corps. Celui du bas montre trois divisions verticales : un panneau central décoré; en son milieu, d'un médaillon circulaire avec bas-relief sculpté représentant une figure de femme inscrite dans une couronne ovale de feuilles et de fruits rattachés par des rubans. Ce panneau est surmonté d'une frise d'ornements. Les deux panneaux latéraux sont beaucoup plus riches, chargés d'ornements sculptés, guirlandes, cartels, mascarons, draperies, fruits garnissant des corbeilles, et grandes palmes symétriquement arrondies. Dans le haut, il n'y a que deux divisions. Chaque panneau porte des trophées d'armes et d'armures : cuirasses romaines, casques et carquois, boucliers sarrasins et boucliers à tête de Gorgone, tridents, lances et drapeaux en faisceau. Ces panneaux sont isolés par des pilastres en forme de termes allongés et surmontés par des figures nues qui font cariatide et supportent le fronton rompu. De chaque côté se profilent d'autres demi-figures en guise de consoles. Le fronton est rompu. Les rampants de la partie centrale sont ornés de petits personnages mythologiques. De grosses guirlandes rattachées par de lourds fleurons et par un masque décorent ce couronnement.

Dans la marge on voit d'autres croquis, une tête casquée et deux projets de fronton avec les détails grandis pour en guider l'exécution.

Ce dessin est tracé à la plume et lavé de sépia.





XL

DEUX MODÈLES

DE

PENDULES DE STYLE LOUIS XV

D'APRES UN DESSIN DE MAITRE INCONNU

Collection de M. Beurdeley

CHAQUE pendule est portée sur un piédouche de marqueterie bordé de bronzes dorés de forme tourmentée. Chacune d'elles, outre le cadran des heures, contient un thermomètre; mais dans l'une l'échelle thermométrique est placée au-dessus, dans l'autre au-dessous du cadran Cette différence de disposition détermine de grandes différences dans la composition générale. Dans celle où le cadran occupe la partie supérieure celui-ci repose sur un cartel d'où se précipite, la tête en bas, un petit génie qui porte à deux mains le long tube empli de mercure. Au niveau d'une frise à la grecque se détache en saillie et en ronde bosse une figure de Parque fileuse, rappelant une autre figure du même caractère, une Parque dévideuse qui couronne le sommet de la pendule. Le piédouche dans son encadrement de rocaille est décoré d'ornements en couleur sur fond bleu : trépied à brûler les parfums, oiseaux, trophée d'instruments de musique, musette et violon avec cahier en sautoir.

Le thermomètre, dans la seconde pendule, occupe l'axe d'une pyramide posée en couronnement et coiffée d'une pomme de pin. Il est soutenu par deux génies assis. La pyramide repose sur un mascaron dans la coupure en croissant d'un fronton rompu où rampe une Chimère. Un autre génie soutient le cadran des heures. Sur la saillie du piédouche est posée une figure debout de Diane chasseresse dont les attributs se retrouvent tracés sur la gaine avec un bouclier et une sorte de caducée.

Ces deux modèles sont géminés sur la même feuille et se complètent mutuellement. Ils sont exécutés à la plume et lavés d'encre de Chine avec quelques indications de couleur à l'aquarelle.



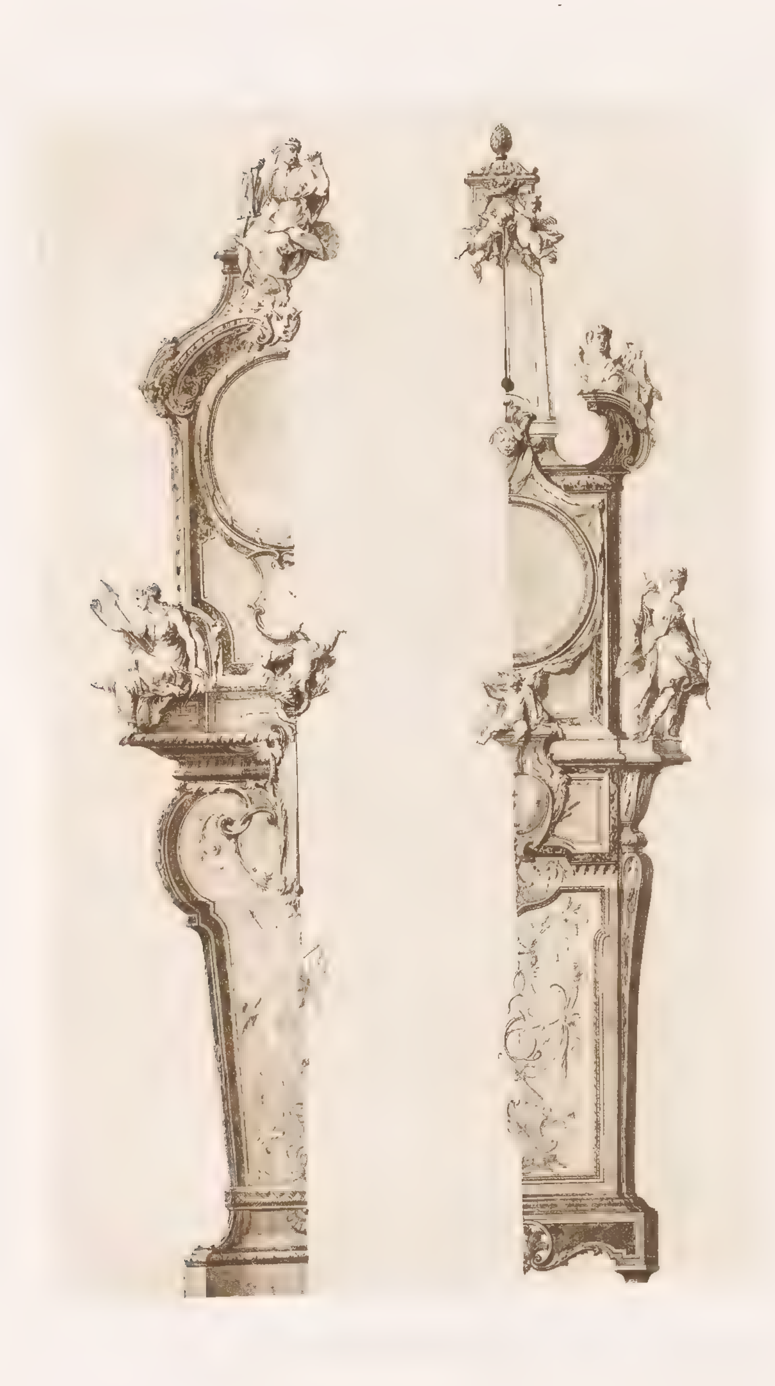




TABLE BIOGRAPHIQUE

DES

ARTISTES CITÉS DANS CET OUVRAGE

BÉRAIN (Jean), né et mort à Paris (1649-1711), élève de son père Jean Bérain, né à Saint-Michel en 1630, mort à Paris en 1697. Le père avait été attaché au cabinet de Louis XIV et chargé de dessiner les ornements pour la décoration des châteaux royaux. Son fils lui succéda et composa de nombreux projets de tapisserie, de meubles, de décoration d'architecture, plafonds, cheminées, cadres de glace, etc.; il dessina, en outre, les costumes pour les ballets de la cour et les décors des fêtes de Louis XIV et du Régent. *(1 planche.)*

BOULLE (André-Charles), né et mort à Paris (1642-1732), appartenait à une famille d'ébénistes marqueteurs déjà célèbres au commencement du XVIIe siècle. André-Charles, le plus célèbre, a composé un nombre considérable de meubles, à la décoration desquels il faisait concourir les ornements de bronze, de cuivre, d'écaille, d'ivoire, les mosaïques de pierres dures, les bois précieux de l'Inde et du Brésil, imitant, avec ces divers éléments décoratifs, toutes les variétés de fleurs, de fruits et d'animaux, des chasses, des paysages, etc. Louis XIV le logea au Louvre où il mourut. Il était « graveur ordinaire des sceaux royaux de France ». Le brevet daté de 1672 lui donne les titres de : « architecte, peintre, sculpteur en mosaïque, artiste-ébéniste, ciseleur, marqueteur, inventeur de chiffres». Il a fait un nombre considérable de meubles pour Versailles et pour les résidences souveraines, tant en France qu'à l'étranger. Celles où il a déployé le plus de goût, en mêlant à la marqueterie les pierres dures de Florence et en substituant dans l'ornementation le vermeil au cuivre, se trouvent aujourd'hui en Angleterre chez M. le duc de Buccleugh. *(1 planche.)*

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène), né à Charenton, près Paris, en 1793, est mort à Paris en 1863. Élève de Pierre Guérin, il débuta au Salon de 1822 : *Virgile introduisant le Dante aux Enfers*. En 1824, il exposa le *Massacre de Scio* et successivement le *Marino Faliero*, *le Tasse*, le *Sardanapale*, en 1827; *la Liberté*, en 1830; *le Meurtre de l'évêque de Liège*, en 1831; *les Femmes d'Alger*, en 1832; *le Giaour*, en 1835; *la Noce juive*, en 1841. En dehors des expositions où il ne cessa de paraître jusqu'à la fin de sa vie, Eugène Delacroix fut chargé de grands travaux décoratifs. On lui doit *le salon du roi*, et *la bibliothèque* à la Chambre des députes, *la coupole* de la bibliothèque au palais du Luxembourg, *le salon d'Hercule* à l'Hôtel de Ville détruit en 1871, le plafond central de la galerie d'Apollon, *la chapelle des Saints Anges* à Saint-Sulpice, l'*Entrée des croisés à Constantinople* et la *Bataille de Taillebourg* au musée de Versailles. Eugène Delacroix a laissé, en outre, de nombreux écrits sur les arts publiés à petit nombre par M. Piron, et une correspondance publiée par M. Philippe Burty. *(4 planches.)*

DE LAFOSSE (Jean-Charles). M. Destailleur, qui a publié tant de notices intéressantes sur les artistes du XVIIIe siècle, n'a, malgré bien des recherches, trouvé que de très vagues renseignements sur la vie

de J.-C. De Lafosse. Nous les lui empruntons. Ce nom se trouve dans l'*Almanach des artistes* de 1776 parmi ceux des dessinateurs en différents genres. Il y est désigné comme « adjoint à professeur ». Il habitait, en 1777, la rue Neuve-Saint-Martin. Enfin, dans l'*Iconologie historique* qu'il publia en 1771, il prend le titre « d'architecte, décorateur et professeur de dessin ». A ces quelques détails il est possible d'ajouter deux dates encore, celle de sa naissance (1734) et celle de sa mort (1789). Nous les trouvons dans le *Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens exposés au Musée des arts décoratifs en 1880*. On sait avec quel soin ce catalogue a été fait par M. Ch. Éphrussi. *(5 planches.)*

FEUCHÈRE (Jean-Jacques), né et mort à Paris (10 mars 1807-25 juillet 1852), élève de Cortot et de Ramey, débuta au Salon de 1831 par une *Judith* et un *David montrant la tête de Goliath*. Son *Satan* de 1834 est resté célèbre. On lui doit, en outre, les statues de *Raphaël* (1835), de *Benvenuto Cellini* (1837), de *Sainte Thérèse* (1840), pour l'église de la Madeleine, et de *Bossuet* pour la fontaine de Saint-Sulpice, le *Passage du pont d'Arcole*, bas-relief de l'Arc de triomphe, une *Amazone domptant un cheval*, l'*Enlèvement des Sabines*, la *fontaine Cuvier*, près du Jardin des Plantes, une *Jeanne d'Arc sur le bûcher* pour l'hôtel de ville de Rouen, un des groupes du pont d'Iéna, et un grand nombre de sculptures de décoration et d'ornement : la *coupole de Saint-Paul*, le *plafond de l'Odéon, la Terre soulevée par les Titans, surtout de table en argent*, le modèle de *la coupe du Travail* (1855), achevée par Diéterle. *(6 planches.)*

GILLOT (Claude), né à Langres en 1673, mort en 1722, dessinateur, peintre et graveur, élève de J.-B. Corneille; il fut reçu de l'Académie des beaux-arts en 1715. Il peignait de préférence des scènes comiques, des sujets modernes, notamment les figures de la comédie italienne, des costumes de théâtre, etc. On connaît aussi de Gillot des projets de tapisserie, des modèles de pendule, de miroir, de lustre, ainsi que des détails d'arquebuserie. Il eut l'honneur de compter l'illustre Watteau parmi ses élèves. *(1 planche.)*

HUET (Jean-Baptiste), né et mort à Paris (1745-1811), élève de Dagommer, de François Boucher et de J.-B. Leprince, peintre de paysages et d'animaux, fut reçu de l'Académie royale à vingt-quatre ans pour son tableau représentant une *Famille d'oies attaquée par des chiens*. Après une tentative de peinture d'histoire qui ne fut pas heureuse, il revint à ses représentations d'animaux. On a de lui de nombreux tableaux en ce genre : Marchés, Repos, Solitudes, Fermes, Basses-Cours, etc. Il a laissé quantité de dessins, d'aquarelles et de gouaches. Son œuvre a été gravé par Huet lui-même et par Demarteau. *(1 planche.)*

KLAGMANN (Jules-Jean-Baptiste), né et mort à Paris (1810-1867), fut élève de Feuchère et d'Étienne Ramey. En 1831, il exposait un bas-relief, *les Géants;* en 1834, cinq statuettes, *Dante, Machiavel, Shakespeare, Corneille* et *Byron;* en 1835, les *Saintes Femmes au tombeau* et un *Job;* en 1842, une *Nymphe endormie;* en 1844, un *Enfant tenant un lapin;* en 1846, une *Jeune Fille effeuillant une rose;* en 1847, l'*Enfant aux coquillages;* en 1848, les attributs de *la Passion*. Depuis cette époque, il se voua presque exclusivement à l'art décoratif. Il fit les grandes cariatides du jardin d'hiver, les bois sculptés de la salle du Sénat, les figures de la salle des mariages du Ier arrondissement, des modèles de sculpture pour le Louvre, la fontaine Louvois, l'épée du comte de Paris, les groupes d'un vase offert au duc d'Orléans, etc., etc. Il créa aussi un grand nombre de modèles pour l'orfèvrerie et fut à ce titre l'un des fondateurs les plus zélés de la Société de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*. *(1 planche.)*

LA LONDE. Les renseignements sur ce très habile artiste font absolument défaut. Les dessins de lui qu'on a pu voir à l'Exposition des dessins de décoration et d'ornement organisée au Musée des arts décoratifs, en 1880, révèlent un praticien trop parfait et un spécialiste tel, qu'il est impossible de le confondre avec François Richard de La Londe, architecte, peintre, littérateur, ingénieur, né à Caen en 1685 et mort en 1765, qui paraphrasa les *Psaumes de la pénitence*, fit des poésies, des opéras, des mémoires sur la Basse-Normandie, des plans et vues perspectives de Caen, et de nombreux tableaux. Notre La Londe est-il le fils de François-Richard? Le style de ses dessins, étant de pur Louis XVI, fournit une date approximative qui ne rend pas l'hypothèse invraisemblable. *(1 planche.)*

LE BRUN (Charles), né à Paris le 24 février 1619, mort aux Gobelins le 12 février 1690, fut, tout enfant, placé par son père qui était sculpteur dans l'atelier de Perrier dit le Bourguignon. A onze ans, le chancelier Séguier, qui le protégea toute sa vie, le logea dans son hôtel et l'envoya chez Vouet, puis à Fontainebleau pour étudier les peintures de la couronne, enfin à Rome où il arriva le 5 novembre 1642 sous la conduite de Poussin. Il y passa quatre ans seulement. Au retour, il prit une part active à la fondation de l'Académie royale, y fit les fonctions de professeur, y occupa successivement tous les grades et devint directeur en 1683. Présenté à Mazarin par Fouquet et par le cardinal à Louis XIV, il fut bientôt le grand maître et ordonnateur des arts en France. Non content de peindre le château et les pavillons de Sceaux appartenant à Colbert, de donner les dessins des fontaines et des statues du parc, de faire des tableaux pour le roi, de décorer l'escalier de Versailles, de peindre les façades des pavillons de Marly, il entreprit en 1679 la peinture et l'ornementation de la grande galerie de Versailles, qui a plus de

80 mètres de longueur sur 12 de largeur. Il y travailla quatre ans. A la mort de Colbert, en 1683, le marquis de Louvois, prenant la surintendance des bâtiments, opposa Mignard à Le Brun qui, sentant la faveur s'éloigner de lui, tomba dans une maladie de langueur dont il mourut. *(1 planche.)*

MARÉCHAL. Le nom de Maréchal était absolument inconnu avant la récente Exposition des dessins de décoration faite au Musée des arts décoratifs. Cet artiste n'y figurait d'ailleurs que pour un seul dessin très remarquable, signé et daté *1780*. Cette signature et cette date sont jusqu'à présent tout ce qu'on connaît de son œuvre et de sa vie. M. Destailleur ne le nomme point, et le catalogue de l'Exposition que nous venons de rappeler se borne à cette indication générale : « fin du XVIIIe siècle ». Nos recherches personnelles n'ont pas eu de meilleur résultat. *(1 planche.)*

MARILLIER (Clément-Pierre), dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à Dijon en 1740, mort à Paris en 1801, vint à Paris à l'âge de vingt ans et fut élève de Hallé. Il illustra un grand nombre d'ouvrages, entre autres *la Bible* de Sacy (250 figures), et les *Fables* de Dorat (200 vignettes). *(1 planche.)*

MAROT (Daniel), né à Paris en 1655, mort à Londres en 1718, architecte et graveur, collabora aux travaux de son père Jean Marot, qui appartenait à l'Église réformée, et quitta la France avec lui lors de la révocation de l'édit de Nantes. Il se réfugia aux Pays-Bas et suivit en Angleterre Guillaume d'Orange, dont il était l'architecte lorsque celui-ci monta sur le trône. Il construisit la grande salle d'audiences du palais de la Haye. Il a publié divers recueils d'architecture (1712) et d'ornements, ainsi que des planches gravées représentant *la Foire d'Amsterdam* et les *Conquêtes et Victoires faites et remportées par les hauts alliés sur la France et l'Espagne* (1702). *(1 planche.)*

NILSON (Jean-Ésaïe), né à Augsbourg en 1721, mort en 1788, fils d'André Nilson, peintre miniaturiste dont il y a un certain nombre d'œuvres au musée de Vienne, fut élève de son père, de Maid et de Sperling. Il fit aussi beaucoup de portraits. On cite notamment ceux de Jean-Georges III, électeur de Saxe; de Ferdinand, marquis de Bade; de Maurice, prince d'Anhalt; de Clément XIII; du czar Pierre le Grand; de François Ier et de Marie-Thérèse d'Autriche. Nilson les grava lui-même. Il a laissé aussi de nombreuses eaux-fortes : *mois, éléments, heures du jour, arts, pastorales*, etc., et un album de 13 planches représentant des *vues de jardin*. *(1 planche.)*

NOLLET (Dominique), né à Bruges en 1740, mort à Paris en 1736, membre de la Société des peintres de Bruges, surintendant de la galerie de Maximilien II (Maria-Emmanuel), gouverneur des Pays-Bas, suivit ce prince en France et en Allemagne, et vint se fixer à Paris après la mort de son protecteur, arrivée en 1726. On voit dans l'église des Carmes à Bruges un tableau de Nollet représentant *Saint Louis reçu par les Carmes sur la Terre-Sainte*. Cet artiste a fait en outre des tableaux de bataille dans le goût de Van der Meulen et un grand nombre de paysages. *(1 planche.)*

POUSSIN (Nicolas), né aux Andelys (Normandie) au mois de juin 1594, mort à Rome le 19 novembre 1665. — Élève de Quentin Varin, peintre de mérite, établi aux Andelys, il partit pour Paris, à dix-huit ans, sans protection et peignant chemin faisant des trumeaux et des dessus de porte dans les châteaux. Ses premiers maîtres à Paris furent Ferdinand Elle, puis Lallemand chez qui il se lia d'amitié avec Philippe de Champagne. Après plusieurs tentatives infructueuses pour aller à Rome où il se sentait attiré, il réussit enfin à s'y établir en 1624. Il se logea sur le Monte Pincio avec Claude Lorrain et Salvator Rosa. En 1640, M. de Chanteloup, chargé d'une mission à Rome, en ramena Poussin qui fut présenté au cardinal par M. de Noyers, surintendant des bâtiments. Le 20 mars 1641, il reçut le brevet de premier peintre du roi, fit des tableaux pour Fontainebleau et Saint-Germain, composa, en l'espace de deux ans, la série des travaux d'Hercule, destinés à la décoration de la grande galerie du Louvre, huit cartons de sujets de l'*Ancien Testament* pour des tapisseries et des ouvrages demandés par le cardinal de Richelieu, des frontispices de livres, des dessins d'ornement pour meubles. Mais, en butte aux intrigues de Simon Vouet, de Feuquières et de l'architecte Mercier, il repartit pour Rome en 1642 où il demeura jusqu'à sa mort. *(1 planche.)*

PRIEUR (fin du XVIIIe siècle). Les dessins de Prieur sont nombreux et précieusement recueillis par les amateurs; mais nous n'avons sur la vie de cet habile artiste aucun document. Ses dessins représentent le plus communément des fonds de salon, des panneaux décoratifs, des vases, des pendules, généralement à la plume, lavés de bistre et parfois rehaussés d'aquarelle. *(2 planches.)*

PRUD'HON (Pierre-Paul), né à Cluny (Saône-et-Loire) le 4 avril 1758, mort à Paris le 16 février 1823, était le treizième enfant d'un maçon. Les moines de Cluny se chargèrent de son éducation. L'évêque de Mâcon, frappé des dispositions de l'enfant, l'adressa à Devosges qui dirigeait l'école de peinture de Dijon. Prud'hon vint à Paris en 1780, obtint en 1782 le prix de Rome fondé par les États de Bourgogne. Revenu à Paris en 1789, l'artiste inconnu, pauvre, faisait, pour vivre, des dessins de vignettes, des adresses de marchands, des têtes de lettres, puis des portraits qui peu à peu établirent sa réputation. Il composa pour Didot aîné les illustrations de *Daphnis et Chloé* et de *Gen-*

til Bernard, décora l'hôtel de Landy, rue Cerutti, exécuta le plafond des Antiques au Louvre, *le Crime poursuivi par la Vengeance divine*, l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphyrs*. Ces deux tableaux valurent à l'artiste la croix de la Légion d'honneur et il fut choisi pour donner des leçons de peinture à l'impératrice Marie-Louise pour laquelle il dessina de nombreuses pièces de mobilier. Il entra à l'Institut en 1816. La mort tragique de Mlle Mayer, son élève, dont la tendresse le consolait des douleurs d'un mariage malheureux, contracté alors qu'il avait dix-neuf ans à peine, le frappa d'un coup affreux. Il ne survécut que deux ans à son amie. *(1 planche.)*

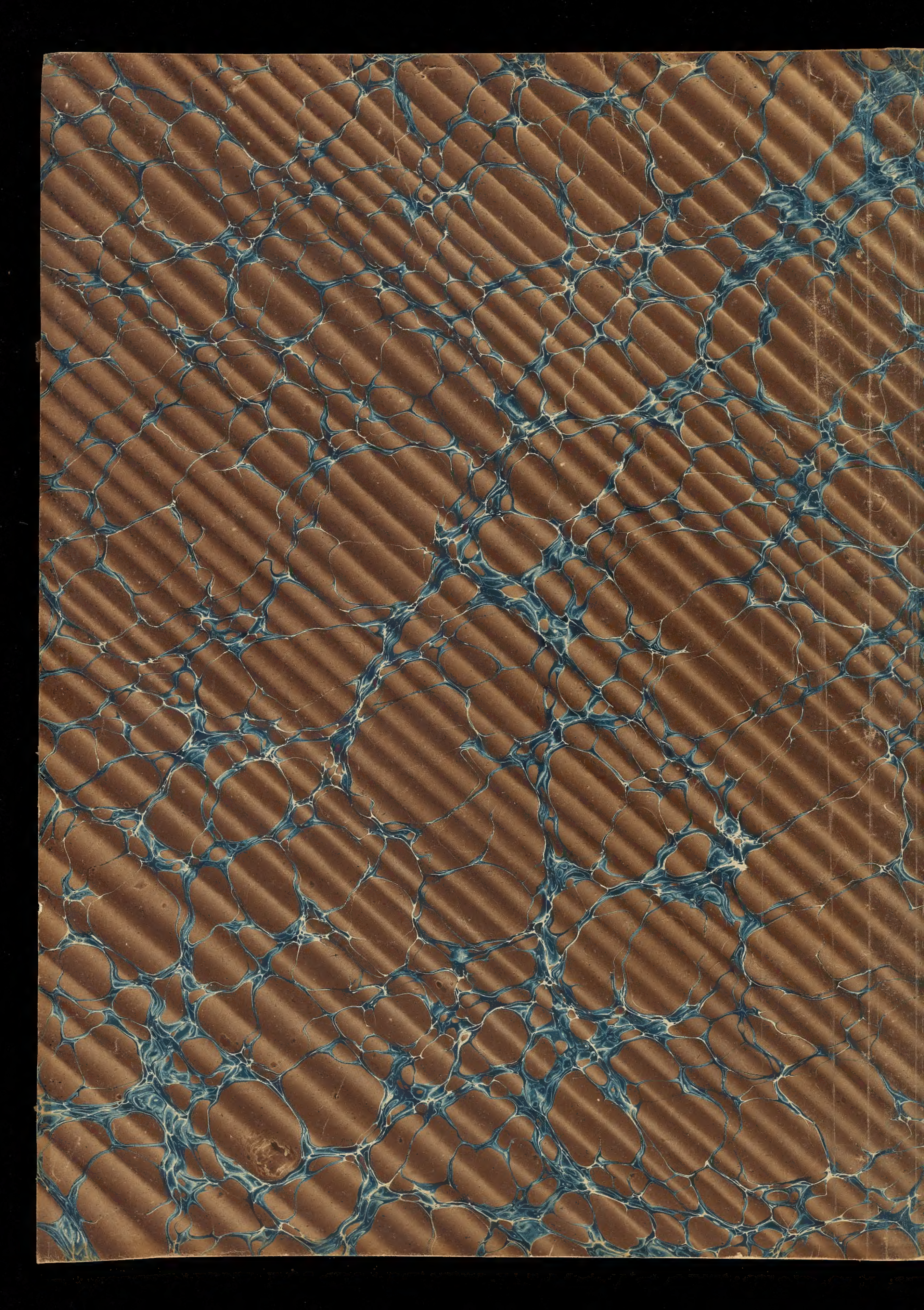
PUGET (Pierre), né et mort à Marseille (1622-1694), sculptait dès l'âge de quatorze ans des pièces de galères sur le port; il n'avait pas seize ans qu'on lui confia la construction et l'ornementation d'un bâtiment. A dix-sept ans, il partait à pied pour l'Italie, visitait Florence et Rome, où il collabora avec Pietro de Cortone à la décoration du palais Barberini. En 1643, Puget rentra à Marseille, sculpta des poupes colossales pour les vaisseaux de guerre. A la suite d'un second voyage en Italie, il fit presque exclusivement de la peinture pendant dix ans, sculpta la porte et le balcon de l'hôtel de ville de Toulon, puis en Normandie un *Hercule*, un *Janus*, et vint à Paris où Fouquet le chargea des sculptures du château de Vaux, et l'envoya en Italie pour le choix des marbres. Mais la disgrâce du surintendant interrompit sa mission, et Puget, après avoir achevé quelques travaux, revint de nouveau à Paris, rappelé par Colbert. Après avoir accompli de grands travaux d'artiste et d'ingénieur à l'arsenal de Toulon, il exécuta le groupe colossal de *Milon de Crotone*, commandé par Colbert, celui d'*Andromède*, le bas-relief du *Diogène* et celui de la *Peste de Milan*, resté inachevé. *(1 planche.)*

REGNIER (Hyacinthe), né à Paris en 1803, fit ses premières études à l'École des beaux-arts, en même temps que les Devéria, Flers et J. Feuchère qui restèrent ses amis. Ses études terminées, il entra à la manufacture de Sèvres en 1827, avec son père que M. Brongniart venait d'appeler à diriger les travaux de fabrication. Hyacinthe Regnier, comme sculpteur-modeleur à Sèvres, s'appliqua à substituer des formes nouvelles aux formes dites *grecques*. Les pièces chinoises à jour, les services dits de Fontainebleau, les vases Renaissance sont de sa création. Il exécuta aussi la partie décorative des vitraux fabriqués à Sèvres pour la chapelle de Dreux et pour l'église Saint-Roch à Paris, et les principales pièces à figures des céladons à reliefs blancs et colorés, fabriqués sous la direction de M. Ebelmen. Hyacinthe Regnier fut décoré de la Légion d'honneur à la suite de ces travaux (1855). Il a laissé aussi quelques pièces gravées, notamment *les Quatre Écoles* pour Deflorenne. Enfin, et ce n'est pas son moindre titre de gloire, c'est dans son atelier qu'a grandi Henri Regnault enfant, dont une des premières peintures fut le portrait de « son vieux Hyacinthe ». Admis à la retraite en 1863, Hyacinthe Regnier est mort à Gambais (Seine-et-Oise) le 13 février 1870. *(2 planches.)*

ROSEX (dit Nicoletto da Modena), ancien peintre graveur italien. Aucun détail de sa biographie n'est parvenu jusqu'à nous. Adam Bartsch a catalogué soixante-cinq pièces de cet artiste (voir le *Peintre-Graveur*, t. XIII, p. 252). Deux de ses estampes sont datées, l'une de 1500, l'autre de 1512. *(2 planches.)*

4 *PLANCHES DE MAITRES INCONNUS.*







GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01001 0003

